

LA  
REVUE MUSICALE

---

N<sup>o</sup> 18 (troisième année)

15 Décembre

1903.

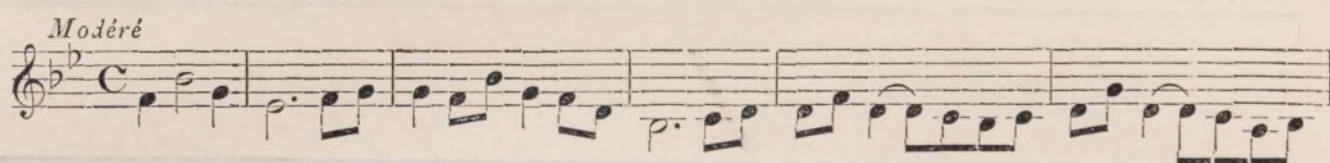
---



Vincent D'INDY



## VINCENT D'INDY



Trio en si b pour piano, clarinette et violoncelle.

M. Vincent d'Indy est aujourd'hui le chef incontesté de l'école nouvelle. Non pas qu'on ne puisse citer, dans l'art musical moderne, d'autres noms que le sien, ni même que d'aucuns ne gardent une préférence plus ou moins secrète pour des maîtres d'un goût ou d'un âge différents. Chacun est libre, et je veux respecter ici les opinions sincères, si contraires soient-elles aux miennes. Mais s'il s'agit d'apprécier l'influence exercée, l'autorité conquise, je crois qu'il n'y a point de discussion possible ; le musicien qui, continuant l'œuvre de César Franck, a rendu à son art la force, la conviction, l'ardeur au progrès qui menaçaient de s'éteindre, celui qui, de son exemple et de ses préceptes, a fait revivre en notre pays la musique pure, musique de chambre ou symphonie, a donné des modèles nouveaux de poèmes symphoniques solidement construits et de drame lyrique sérieux (1), celui enfin qui a décidé la marche en avant et sur qui tous ont aujourd'hui les yeux fixés, parce que son geste montre les horizons de l'avenir, c'est M. Vincent d'Indy, et c'est lui seul. Et l'ovation de l'autre soir, à l'Opéra, n'allait pas seulement à l'auteur d'un noble poème et d'une émouvante musique, elle allait à un maître, dans l'ancienne et belle acception du mot, c'est-à-dire à l'homme capable non seulement d'écrire des chefs-d'œuvre, mais de former des hommes.

C'est donc le moment de se demander à quoi tient cette situation éminente de M. d'Indy, qui ne date pas d'hier, mais qui aujourd'hui est devenue de notoriété publique. A beaucoup de science sans doute, répondra-t-on tout d'abord. La science de M. d'Indy est indéniable « Il sait tout ce qu'on peut savoir », disait jadis un professeur du Conservatoire peu suspect de bienveillance exagérée à son égard. Cette science d'ailleurs n'a pas été acquise en un jour ; le maître a raconté ici même (2) comment, lorsqu'il était encore élève au Conservatoire, il alla montrer un jour à César Franck certain quintette de sa composition. « Lorsque j'eus exécuté devant lui ce fameux quintette, il resta un moment silencieux, puis, me regardant d'un air triste, il prononça ces paroles que je n'ai pu oublier, car elles eurent une action décisive sur ma vie : « Il y a quelques bonnes choses... les idées ne seraient pas mauvaises ; mais vous ne savez rien du tout. » — Avec une

(1) Nous donnons plus loin (*Notes bibliographiques*) le relevé complet et daté des œuvres de M. d'Indy, que nous devons à son obligeance.

(2) *Revue* du 1<sup>er</sup> septembre 1903.

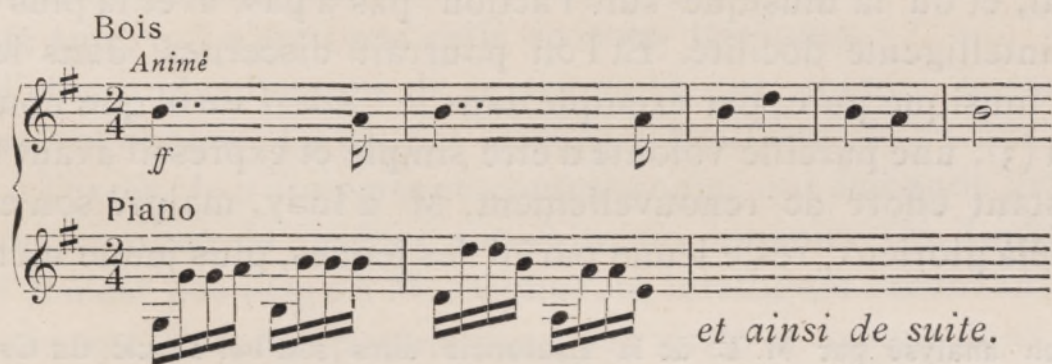


modestie bien rare chez un jeune auteur, M. d'Indy se remit alors au travail, sous la direction du bon César Franck, et apprit l'art de marier entre eux sujets et contre-sujets, de conduire un épisode, et surtout de construire une œuvre sur un plan logique et simple. C'est là, certes, un bel exemple que l'on pourrait donner à méditer à plus d'un jeune musicien. A ce travail soutenu, M. d'Indy a gagné un avantage, très précieux au compositeur : c'est d'être maître absolu dans le monde des sons, de manier sans effort les formes les plus complexes et les plus rigoureuses et de pouvoir, en conséquence, assouplir leur raideur, et leur donner le charme de la vie. Car, en musique comme partout ailleurs, le grand art est de plaire, et la science n'a d'autre objet que d'empêcher toute gaucherie, toute maladresse, toute lourdeur d'exécution, qui rendrait l'œuvre pédante et froide.

Telle est bien la science de M. d'Indy. Témoin les variations symphoniques d'*Istar*, si ingénieusement construites à rebours « La première, dit un juge « aussi compétent que délicat, M. Pierre de Bréville, est la plus flottante, simple « effluve harmonique où se pourrait à peine deviner le thème qui, se précisant « peu à peu, n'éclate qu'à la fin en sa simplicité, dégagé de tout voile, nu. La « marche vers ce point de départ, ici point d'arrivée, est réglée avec une belle « fermeté de logique, selon de symétriques correspondances d'enchaînement « tonal. » La marche est si logique, en effet, que l'on ne vit plus que dans l'attente du thème, et c'est avec une sorte d'enthousiasme qu'on l'entend retentir, enfin libéré, aux trompettes.

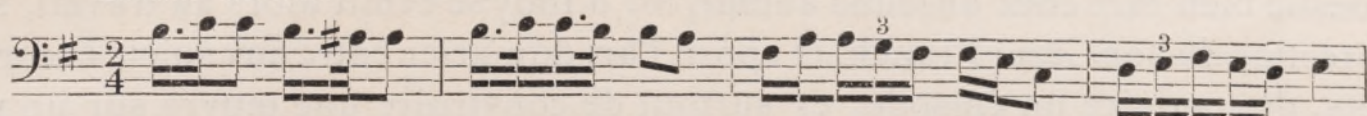
Je pourrais encore citer bien d'autres exemples : les contrariétés de rythmes, si vivantes, des divertissements du trio en *si b* ou du 2<sup>e</sup> quatuor, ou les exquis combinaisons de la *Suite* en *ré*, cette pédale de flûte en *ré* qui s'obstine, tandis que tous les autres chantent en *si b*. Mais je sais qu'à trop louer la science d'un auteur, on risque de rebuter une partie du public, qui, dans son incompetence jalouse, déclare l'ignorance inséparable de l'inspiration. Sans m'attarder à combattre un préjugé absurde, je dirai donc que je n'ai jamais rien compris au reproche d'obscurité ou de froideur si souvent fait à la musique de M. d'Indy, comme jadis à celle de Bizet, de Saint-Saëns et même de Gounod. Je ne connais, au contraire, point d'œuvres d'une structure plus claire et plus solide, d'une pensée plus saine et plus vigoureuse. Quelle « belle phrase » vaudra jamais la première idée du trio en *si b* citée en tête de cet article : n'y a-t-il pas là une aisance sereine qui élève l'âme ?

Où trouver plus de fougue et d'élan que dans ce thème du finale de la *Symphonie* en *sol*, qui fuse dans l'air pur, tandis que les joyeuses broderies du piano rappellent, en le transformant, le chant montagnard du début ?



Et la ballade du quatuor avec piano n'est-elle pas du meilleur romantisme, en sa tendresse altière et mélancolique ?



*Andante moderato*

Si la beauté mélodique ne réside pas en ces pages, je ne sais trop où il faudra désormais la chercher. La musique est un art dangereux, parce qu'elle exprime toujours, même à notre insu, notre âme entière. Les cas sont nombreux, et j'en pourrais citer, où une mélodie qui s'efforce à devenir héroïque ne nous parle que de pusillanimité, où une piété affectée ne nous révèle qu'égoïsme ou sensualité grossière, où même, au milieu de nobles et fermes accents, une défaillance subite nous révèle la vraie nature d'une âme qui ne peut s'échapper d'elle-même : les fêlures de ce genre se rencontrent jusque dans le *Parsifal* de Wagner. On n'en trouve point chez M. d'Indy ; sa musique, quand elle n'est pas un pur jeu de notes comme dans certaines pièces de piano, quand elle exprime quelque chose, ne nous apprend rien que de généreux, de fort et d'élevé. Une chaleur de cœur contenue et soutenue, une mâle et ferme bonté, un sentiment profond et sobre de la nature (1), une âme à la fois fervente et maîtresse d'elle-même, un idéal presque chevaleresque de probité, de pureté et de charité, voilà ce que nous montre, à chaque page, une musique où revit le meilleur de notre race.

C'est à cette hauteur d'inspiration que l'œuvre de M. d'Indy doit l'influence salubre qu'elle a exercée, en débarrassant notre musique des miasmes qui la corrompaient. Devant de telles pensées, comme devant un pareil homme (tous ceux qui l'ont approché le savent), les passions mauvaises, l'envie, l'ambition, la vanité, se taisent ; on ne peut prononcer, en sa présence, de paroles fausses ou vulgaires ; il purifie tous ceux qui l'approchent ou le lisent, et le comprennent. Mais ce n'est pas tout, et l'on ne comprendrait pas encore l'extraordinaire action de M. d'Indy sur tous nos jeunes compositeurs, sans une dernière qualité, la plus rare de toutes, qui est une sincérité jointe à une modestie extrême, ou plutôt à une si grande idée de la tâche à accomplir, que jamais l'auteur de tant de chefs-d'œuvre ne se déclare satisfait, et ne s'arrête, pour s'enfermer, comme ont fait tant d'autres, dans une facile imitation de soi-même. M. d'Indy ne croit pas encore avoir réalisé son rêve, il ne le croira jamais, et c'est un des spectacles les plus beaux qui soient, que de le voir chercher sans cesse à faire mieux, et nous donner, après le *Chant de la Cloche*, où l'influence du maître de Bayreuth domine encore, le noble *Fervaal*, inspiré par nos montagnes de France, nos Cévennes robustes et pures, et baignées de lumière (2), et enfin l'*Étranger*, drame classique s'il en fut, où toute l'action se réduit à un problème moral, et où la musique suit l'action pas à pas, avec la plus scrupuleuse et la plus intelligente docilité. Et l'on pourrait discerner, dans les dernières œuvres de musique pure, par exemple dans le *Choral varié* que nous analysons d'autre part (3), une pareille volonté d'être simple et expressif avant tout. Par là, par ce constant effort de renouvellement, M. d'Indy, malgré son expérience et son passé déjà glorieux, reste jeune parmi les jeunes, plus jeune même que bien

(1) Fort bien analysé par M. L. de la Laurencie dans son bel article du *Courrier musical* (1<sup>er</sup> décembre 1903).

(2) C'est ce que montrait avec beaucoup de finesse M. H. Gauthier-Villars dans son article sur la *Musique française* paru ici même (*Revue* du 1<sup>er</sup> mars 1903).

(3) Voir aux *Publications nouvelles*.



des compositeurs dont la trentaine est déjà figée et glacée. Et c'est parce qu'il ne se déclare pas en possession de la vérité, mais veut au contraire la chercher toujours, qu'il sera toujours le guide le plus sûr et le maître le plus écouté : sa doctrine est une doctrine de vie et de progrès, non de progrès brutal et destructeur (on connaît son respect des vraies traditions), mais de progrès réfléchi, contenu, sans brusqueries et sans outrances : partir de ce qui existe pour aller plus loin, toujours plus loin, avec un entrain paisible et délibéré, telle est sa devise ; il n'en est point de plus belle pour un artiste.

\*  
\* \*

Il y aurait d'intéressants rapprochements à faire, entre la représentation de *l'Étranger* à l'Opéra et celle que nous offrait, le 7 janvier dernier, le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles (1). Reconnaissons d'abord à MM. Kufferath et Guidé un mérite qu'on ne leur enlèvera pas : c'est d'avoir donné le bon exemple, comme ce fut déjà le cas, en 1897, pour *Fervaal*, comme ils font encore aujourd'hui pour le *Roi Arthus*, d'Ernest Chausson. Le détour par la Belgique est-il donc nécessaire aux plus nobles productions de l'école française ? Ne nous en plaignons pas : nous devons beaucoup à la terre flamande, puisqu'elle nous a donné Cés. Franck, sans qui notre musique ne serait pas ce qu'elle est ; nous avons là comme une dette de chefs-d'œuvre à acquitter. Et puis, ces pèlerinages périodiques à Bruxelles nous donnent occasion de revoir le clocher de Sainte-Gudule, les Van Loo de la galerie d'Arenberg, et la viole de François I<sup>er</sup> au Musée du Conservatoire. Rien, en tout cela, de pénible, bien au contraire.

Mais, l'un après l'autre, les exilés rentrent en leur patrie : après *Fervaal* (d'ailleurs disparu de nouveau, on ne sait trop pourquoi), *l'Étranger* nous est rendu, sur la vaste scène de notre Académie nationale de musique. Cette ampleur m'effrayait bien un peu, ainsi que la magnificence coutumière des spectacles de l'Opéra. Qu'allait devenir, dans cette salle bâtie pour des fêtes, un drame à trois personnages et à un décor, sans autre ballet que l'entrée des ouvrières au premier acte, et des pêcheurs au second ? Les angoisses de *l'Étranger*, coupable d'avoir aimé, seraient-elles comprises dans ce palais de marbre et d'or, où tout dit la joie de vivre et le triomphe de la richesse ? L'épreuve a fort bien réussi, en ce sens que le public a écouté avec l'attention la plus soutenue, et, lorsque la toile s'est baissée sur la mort libératrice des deux héros, son émotion s'est manifestée à des signes non douteux ; je ne crois pas que l'Opéra ait jamais été témoin d'un enthousiasme plus sincère et plus généreux ; la salle entière n'avait qu'une seule âme, qui n'était pas celle de tous les jours.

J'ai été d'autant plus heureux de ce triomphe que, chemin faisant, quelques détails m'avaient choqué. Le jeu des acteurs m'avait semblé parfois emphatique ou solennel à l'excès. Je n'aime pas ce contrebandier qui demande grâce, la main sur son cœur ; combien la raideur satisfaite du douanier (M. Laffitte) me plaît davantage ! Il n'est pas jusqu'à M. Delmas, si intelligent cependant et si maître de ses moyens, qui n'ait mis parfois dans son geste et jusque dans l'expression de ses yeux je ne sais quelle dignité hautaine, qui convient mieux au Wotan de la

(1) Voir l'analyse de la pièce et le compte rendu de cette première représentation dans la *Revue musicale*, novembre et décembre 1902 et janvier 1903.



*Walkyrie* qu'à l'Étranger ami des humbles. La simplicité un peu rude de M. Albers, à Bruxelles, me paraissait mieux appropriée au personnage. Sans doute le cadre plus grand de l'Opéra commande-t-il un jeu plus large et plus majestueux ?

Mais il y a dans cette pièce une telle puissance d'émotion, la musique en est si vivante, si forte et si fougueuse, que personne ne s'est arrêté à ces détails, et nous avons tous été subjugués. Oui, tous, même l'orchestre qui nous avait rarement donné une interprétation aussi chaleureuse. Le second acte surtout a été irrésistible. On y a supprimé la scène où André, le beau douanier, revient implorer Vita au moment même où l'Étranger, en la quittant, vient de lui faire prendre conscience de son nouvel amour et de son malheur. Cette scène ne me déplaisait pas ; j'y voyais une image de la vie, qui en général prend soin de nous présenter les importuns en de pareils instants. Mais le drame gagne à sa suppression une allure plus rapide et plus dégagée : qu'importe à présent ce qu'il adviendra d'André ? il n'existe plus, ni pour Vita, ni pour nous, il vaut mieux ne plus nous le montrer. Le problème posé au premier acte est enfin résolu ; Vita est toute à l'Étranger, mais en même temps l'Étranger, en se faisant aimer, en aimant lui-même, a failli à sa mission. Cette situation a une beauté tragique qui n'a que bien rarement été égalée. M<sup>lle</sup> Bréval et M. Delmas en ont admirablement rendu l'horreur et la grandeur. Il est impossible de jeter avec une émotion plus ardente et plus généreuse ce cri désespéré :

L'ÉTRANGER.  
*Très modéré*

A cet être ado- ré il faut que ce soit moi, moi,  
qui ap- porte trouble et peine !

Il est impossible de mettre un accent plus noble et plus douloureux dans l'apostrophe à la mer de la jeune fille qui veut mourir :

VITA.  
*Lent*

O o mer, si- ni- stre mer.

Même sans émeraude enchantée, la mer doit se soulever et obéir à cet appel d'un être élevé au-dessus de lui-même par la vertu de la souffrance. Il n'appartient qu'à une très grande tragédienne, comme M<sup>lle</sup> Bréval, de traduire sans effort et de faire passer en nous des sentiments presque surhumains. La tem-



pête qui vient ensuite a été fort bien rendue par l'orchestre. Quelle admirable musique, violente sans brutalité, descriptive sans vains amusements, toujours hautement spiritualiste ! Cette mer qui gronde est une mer vivante, d'une vie obscure et redoutable, dont les voix mêlées aux instruments nous font entendre le langage mystérieux. Aussi la fin du drame, malgré la disparition des deux héros qui sont allés se perdre sous les lames croulantes, est-elle l'une des plus éloquentes que je connaisse. Ainsi les drames grecs se prolongeaient après leur dénouement logique, par les plaintes ou les réflexions du chœur ; ici c'est un élément qui parle : l'art musical moderne peut seul opérer de pareils sortilèges.

*L'Enlèvement au sérail*, de Mozart, terminait le spectacle, à peu près comme un drame satirique succédait, dans le théâtre d'Athènes, aux terrifiants miracles qui risquaient de laisser les spectateurs sur une impression trop pénible. Il y a cependant cette différence que le drame satirique était trois fois moins long que les tragédies, tandis que l'opéra bouffe de Mozart oppose trois actes aux deux de *l'Étranger*. Les décors et les costumes sont fort beaux, — un peu trop beaux. Cette magnificence orientale se conçoit encore pour un grand opéra comme la *Statue* de Reyer, mais elle n'est guère de mise dans la pièce de Mozart, simple opérette sans prétention dont M. Amédée Lemoine retraçait récemment l'histoire ici même (1). Musique agréable, facile, mais monotone en ses rythmes, pauvre en ses accompagnements, et peu caractérisée en ses airs ; et que de cymbales ! que de grosse caisse ! Cet abus des instruments à percussion tient-il au nom, qu'ils portaient alors, de musique turque ? Si c'est là de la couleur locale, je la trouve mauvaise. M. Affre a une voix charmante, M. Gresse est magnifique dans le personnage d'Osmin, M<sup>lle</sup> Lindsay se tire avec grâce d'un rôle fort difficile, en raison de sa tessiture élevée. Tout cela n'empêche pas les trois actes d'être longs, et à ceux qui prétendent que cette musique les repose, je répondrais volontiers, comme M. Gauthier-Villars : « Moi, elle me fatigue » On connaît le mot de Mozart lorsque, dans les dernières années de sa vie, il retouchait cette partition écrite en 1782 : « Quand j'écrivais cela, je m'écoutais encore trop volontiers. » On ne saurait mieux indiquer le défaut de cette œuvre trop manifestement improvisée.

LOUIS LALOY.

### Ernest Chausson et le « Roi Arthus »

(THÉÂTRE DE LA MONNAIE, 30 novembre.)

Fidèle à une tradition dont il a quelque droit de se prévaloir, après *Salammbô*, *Gwendoline*, *Fervaal* et *l'Etranger*, le théâtre de la Monnaie à Bruxelles vient de servir une fois de plus la cause de l'Art français en représentant pour la première fois, le 30 novembre 1903, le *Roi Arthus*, la première œuvre dramatique — la seule, hélas ! qu'il nous ait laissée — du musicien profond et passionné qu'était Ernest Chausson.

Personne n'a encore oublié l'accident tragique et quasi inexplicable qui, voici quatre ans déjà, a fauché brutalement en plein talent, en pleine production et en plein bonheur, l'infortuné compositeur, au moment où, après une journée de travail bien remplie à la campagne, il goûtait l'ivresse de la lumière et des fleurs

(1) *Revue* du 15 septembre 1903.



estivales, se délassait au charme de la promenade, insoucieux du stupide appareil dont la vitesse, augmentée soudain par la pente, le précipitait contre une muraille où le guettait sa Destinée.

Pour tous ceux qui, comme nous, avaient depuis longtemps appris à le connaître, à profiter de ses conseils et à apprécier en lui une des âmes les plus nobles et les plus hautes qu'il puisse être donné de rencontrer dans la vie, la nouvelle, apprise par le laconisme d'un télégramme, fut un de ces coups aveugles de la fatalité auxquels on ne peut d'abord se résigner à croire, et qu'on n'oublie plus. On comprendra donc qu'aujourd'hui, appelé à parler, dans cette Revue, du maître et de l'ami disparu, le signataire de ces lignes ne puisse dissimuler son émotion au souvenir du passé et à la pensée de la joie et de l'encouragement qu'Ernest Chausson aurait puisés dans la belle soirée de la Monnaie, où le public enthousiaste, par un triple rappel à la fin de chaque acte, a rendu un hommage digne de lui à l'auteur du *Roi Arthur* et donné en même temps aux musiciens la mesure de la perte que notre Art a faite en sa personne.

Après un court passage au Conservatoire, — où son admiration hautement avouée pour César Franck le rendit sans doute suspect à certains, — Ernest Chausson s'était mis à travailler sous l'unique direction de l'auteur des *Béatitudes*. Là, aux côtés de Vincent d'Indy, Henri Duparc, Camille Benoît, Pierre de Bréville, il apprit à aimer les grandes œuvres de la musique et à apprécier comme il convient l'ampleur et la logique de leur architecture. Là aussi, dans ce groupe d'artistes convaincus, que la jalousie se complut à traiter de coterie, il apprit à travailler lentement, sans espoir prochain de lucre ou de réclame. Aussi ne tarda-t-il pas à prendre une place à part dans l'affection de celui qu'avec une respectueuse familiarité ses élèves appelaient le père Franck, et dont il semblait du reste faire revivre la bonté et le dévouement. Nommé plus tard secrétaire de la Société nationale de Musique, il contribua pour une très large part au développement de ses concerts, toujours accueillant aux œuvres des jeunes, ayant sans cesse pour les nouveaux venus des paroles d'encouragement et d'amitié.

C'est au cours de ces séances que furent d'abord exécutées la plupart de ses compositions : des mélodies et des chœurs d'un accent personnel et pénétrant, un *Concert* de fière allure pour piano, violon et quatuor à cordes, dont Ysaye fut le génial interprète, et, pour finir, un *Quatuor* avec piano dont la solide structure et l'émotion ardente sont, à notre avis, une des meilleures productions de ce genre dont puisse s'honorer l'École française. D'autre, part M. Lamoureux fit connaître au public *Viviane*, petit poème symphonique exquis de grâce délicate, et plus tard M. Colonne dirigeait au Châtelet un *Soir de Fête*, plein d'animation et de couleur, où une douce teinte de mélancolie venait parfois assombrir l'entrain des rythmes. Le nom de Chausson commença dès lors à être connu de tous, et le kapellmeister allemand Arthur Nikisch lui rendit un significatif hommage en venant exécuter à Paris, avec un orchestre allemand, sa très belle et très française *Symphonie*, applaudie de nouveau l'an dernier chez M. Colonne. Parmi les autres ouvrages du compositeur, nous pouvons encore citer, outre de nombreuses mélodies pour la plupart exquis : un *trio* pour piano, violon et violoncelle ; un entr'acte symphonique pour les *Caprices de Marianne* ; un morceau d'orchestre, *Solitude dans les bois*, entendu au concert de l'Eden et détruit depuis ; le *Poème de l'amour et de la mer*, la tragique *Chanson perpétuelle*



pour chant et orchestre ; l'*Hymne Védique*, d'un si beau caractère ; et un *Poème* pour violon qu'Ysaye joua naguère magistralement au Châtelet et où nous retrouvons les mêmes qualités d'émotion et de sincérité. Au moment même de la catastrophe, Ernest Chausson avait en portefeuille quantité de projets plus ou moins avancés ; une esquisse de drame, sur une donnée dont le lyrisme intense aurait bien convenu à la nature de son talent, des *Ouvertures* pour orchestre, une *Sonate* pour piano et violon, et une seconde *Symphonie*, à laquelle il paraissait vouloir d'abord se consacrer. Il mettait enfin la dernière main à un *Quatuor* à cordes dont les deux premiers morceaux, seuls complètement achevés, sont extrêmement remarquables. Le troisième était même assez avancé pour que M. d'Indy ait pu, après la catastrophe, le compléter d'après des notes retrouvées, en lui donnant l'allure d'un finale, et c'est sous cette forme que l'ouvrage a, plusieurs fois déjà, figuré aux programmes de la Société nationale...

Cependant la mise au point de ces œuvres symphoniques considérables n'empêchait pas le musicien de songer au théâtre. Il avait d'abord — voici une quinzaine d'années — mis en musique un poème dramatique de Leconte de Lisle, *Hélène*, dont de courts fragments, seuls exécutés dans les concerts, plurent par leur poétique fraîcheur. Il composa ensuite de la musique de scène tout à fait charmante pour les pièces de Maurice Bouchor, la *Tempête* et la *Légende de sainte Cécile* ; mais il avait consacré tous ses efforts à ce *Roi Arthus*, dont la mise au point l'occupa plusieurs années et qui mérite — même si la récente représentation de la Monnaie n'en faisait pas aujourd'hui un sujet d'actualité — de retenir quelque temps notre attention.

La confiance en soi-même — toujours ardemment cherchée, si rarement possédée par ceux qui ont le périlleux honneur d'être des artistes — la modestie de Chausson ne lui permit d'y atteindre que dans les derniers temps de sa vie. Jusque-là il doutait souvent de ses idées, n'envisageait qu'avec hésitation la nécessité de les formuler, par une sorte de scrupule supérieur que seuls connaissent des esprits comme le sien. Son œuvre entière porte les traces certaines d'une aspiration constante vers un idéal jamais complètement révélé, et nous ne savons pas de spectacle plus émouvant que cette lutte ininterrompue d'une sensibilité avec la Vie, ce zèle opiniâtre à en exprimer chaque jour davantage la beauté et la variété, qui sont le principe même de tout art. Il est naturel que, dès lors, Chausson ait pris pour thème de son premier ouvrage lyrique un sujet tel que celui d'*Arthus*, mettant en scène le conflit éternel des passions avec le Destin, et si l'on ne peut nier qu'à l'époque de ce choix il fût sous l'influence de l'enthousiasme suscité chez lui par les chefs-d'œuvre du maître de Bayreuth, et moins disposé à en ressentir certains inconvénients, il sera permis d'ajouter qu'à titre de Français, il avait plus que tout autre, après tout, le droit de s'inspirer d'une légende qui, comme celle de la Table Ronde, est du patrimoine même de notre race et se prêtait d'ailleurs merveilleusement à une adaptation musicale. Nous n'insisterons point sur l'origine et l'affabulation du poème d'*Arthus*, ce qui nous entraînerait à des développements hors du cadre de cette étude. On sait les analogies extérieures qu'il présente forcément, surtout dans sa première partie, avec celui de *Tristan et Yseult*, emprunté au même cycle légendaire. Mais il importe, par contre, de faire ressortir à quel point la signification en est différente. Tandis que chez Wagner le personnage du Roi Marke est relégué dans l'ombre de ses lamentations et tout l'intérêt concentré sur la passion triomphante des deux



amants, c'est au contraire ici la grande figure d'Arthur, fondateur de la Table Ronde et défenseur de la Bretagne, qui devient prépondérante, donne son nom à l'œuvre et contient en elle toute la philosophie du drame. A côté de la sienne, auréolée de gloire, les destinées de *Guinèvre*, toute à sa folle passion, et de Lancelot, sans cesse hésitant entre son amour et sa vénération pour son roi, disparaissent et s'éteignent dans une fin sans honneur. Ils n'ont recherché dans la vie qu'une satisfaction égoïste et trompeuse ; pour eux, la mort sera l'éternel oubli, et une œuvre noble et grande ne fera pas vivre, comme celle d'*Arthur*, leur pensée à travers les âges. C'est sur cette idée vraiment personnelle et d'une grande élévation grâce à laquelle les dernières pages de l'œuvre atteignent au sublime, qu'ont été établis les trois actes du *Roi Arthur*, écrits dans une langue des plus souples et des plus poétiques, abondante en expressions saisissantes et présentant, suivant les situations, un curieux mélange de prose cadencée et de rythmes plus précis. Les six tableaux de l'ouvrage, habilement proportionnés et pleins de variété, sont d'un intérêt dramatique constant et conviennent surtout admirablement au lyrisme pénétrant, à la gravité empreinte de douceur, aux élans fougueux de la musique de Chausson.

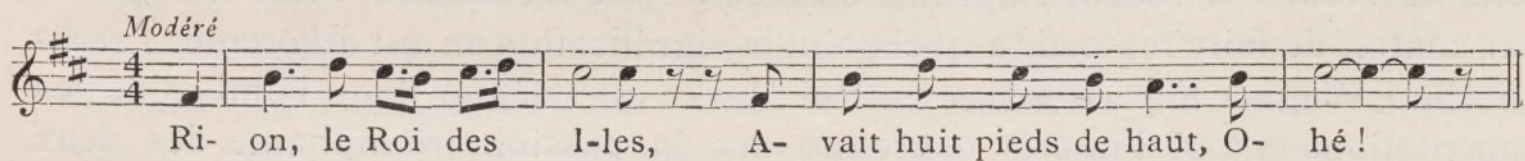
Cette musique d'allure si diverse, qui commente le drame de si près, qui en exprime avec tant de continuité les aspects successifs, témoigne, à notre avis, d'indiscutable façon, l'émancipation progressive de la personnalité de l'artiste, son évolution vers la simplicité et l'émotion lyrique qui donnent un prix si peu commun à plusieurs parties de l'œuvre. Déjà au premier acte, après le prélude, plein d'animation et de couleur, où retentit fièrement le beau thème de la *Table Ronde*, le premier discours d'Arthur et les chœurs des chevaliers, fort bien disposés et de superbe sonorité, constituent un tableau musical d'un éclat singulier.

Quant à l'attente de Lyonnell et à la scène d'amour qui se déroule ensuite entre Guinèvre et Lancelot dans le mystère de la nuit frémissante, si elles évoquent par l'analogie des situations certains souvenirs précis, il faut avouer que la musique, par sa sensibilité délicate et le charme spécial qui s'en dégage, suffit à dissiper cette première impression :



La scène du duel entre Lancelot et Mordred est vigoureusement traitée, et l'acte prend fin sur une imposante conclusion orchestrale pendant que le soleil se lève dans toute sa gloire.

Au troisième tableau, l'introduction, toute de fraîcheur agreste, et la chanson du Laboureur, rythmée par le large geste des semailles et déclamée sans accompagnement, sont d'une poésie particulièrement prenante :





Il y a là un contraste adroitement ménagé avec l'épisode suivant, où les hésitations de Lancelot et les élans de passion de Guinèvre sont rendus de manière fort expressive et avec une chaleur croissante, jusqu'à l'explosion de haute envolée où les voix s'effacent et le rideau tombe pour laisser à l'orchestre le loisir de prolonger d'admirable façon l'extase des deux amants. Puis tout s'apaise peu à peu, et nous voici dans le palais d'Arthur, où le roi, doutant de la fidélité de Lancelot et inquiet de l'avenir de la Table Ronde, évoque Merlin, le compagnon d'armes et de gloire, l'ami des grandes luttes d'autrefois. D'abord sombre et tragique, la musique se fait bientôt haletante, angoissée, puis tout à coup des harmonies d'une ensorcelante douceur résonnent aux cordes divisées, au moment où l'enchanteur paraît au travers des arbres baignés de soleil ; et c'est alors, en un ruissellement infini de lumière sonore, l'entrevision de l'avenir, la prophétie de la fin d'Arthur et de l'apothéose qui couronnera l'œuvre. Après cette scène exquise, où le lyrisme de Chausson se manifeste tout entier, le chœur mouvementé des chevaliers et la vigoureuse apostrophe d'Arthur terminent le deuxième acte, où la vigueur dramatique du compositeur s'affirme déjà plus complètement qu'au premier.

Mais c'est incontestablement au cours des deux derniers tableaux du drame que le musicien, conscient désormais et ayant trouvé sa vraie voie, a pris son essor et s'est surpassé lui-même. Le tragique prélude où crépite le bruit de la bataille, l'entrevue suprême de la Reine et de Lancelot, d'un intérêt sans cesse renouvelé, où éclatent tumultueusement des cris déchirants, l'abandon et la mort de Guinèvre, où la musique, sans vaine polyphonie, atteint à une telle intensité douloureuse, — la poignante agonie de Lancelot et l'infinie tritesse de ses dernières paroles, — la sublime conclusion du drame enfin, où Arthur, l'âme apaisée, calme et fort, s'avance vers la mer et s'éloigne bientôt sur la nacelle vers l'immortalité, où l'appellent les voix mystérieuses, prometteuses d'idéal, — tout cela suffit à assurer son véritable rang à un drame musical de magnifique tenue, d'inspiration constamment généreuse, qui, depuis le début, s'élève suivant une gradation incessante pour se terminer sur une page d'ordre absolument supérieur, que les plus grands musiciens de ce temps pourraient s'enorgueillir d'avoir signée.

*Calme, mais sans lenteur*

Soprani solistes

Viens dans une î-le ca-res-sé-e Par des flots d'or et d'a-zur.

Autres voix

A- - - - -

Il serait puéril et vain, quand de l'ensemble d'une œuvre se dégage une telle impression de grandeur et d'idéal, quand elle s'impose entière par la force et la générosité de sa conception, de s'ingénier à en signaler les quelques défauts — bien excusables dans un premier essai dramatique qui permet d'entrevoir ce qu'aurait donné Chausson, sûr de ses moyens, dans le nouvel ouvrage qu'il



préparait et qui devait être tiré du poème dramatique de Calderon, *la Vie est un songe*, titre mélancolique et dont l'appropriation fait frissonner !... Nous ne nous évertuerons pas non plus à dresser le catalogue des thèmes, toujours expressifs et caractéristiques, sur lesquels s'échafaude la polyphonie orchestrale du *Roi Arthus*. Nous nous en voudrions néanmoins de ne pas louer l'éclat et la chaleur de l'instrumentation, peut-être un peu opaque au premier acte pour les voix, ainsi qu'il advient souvent dans d'autres ouvrages contemporains d'*Arthus*. Il est certain que l'auteur, s'il vivait aujourd'hui, serait des premiers à rechercher une atmosphère instrumentale allégée et plus propice à la perception des paroles chantées. Nous n'en voulons pour preuve que l'évolution significative accomplie à cet égard par M. Vincent d'Indy, dont le rare dévouement s'affirma une fois de plus dans la part active qu'il prit, à la Monnaie, aux répétitions du drame de son malheureux ami, au moment même où, par une regrettable coïncidence, la première représentation de *l'Etranger* à Paris nécessitait tous ses soins.

Il serait injuste de ne pas féliciter ici chaleureusement MM. Kufferath et Guidé pour l'accueil somptueux qu'ils ont fait au *Roi Arthus*, qui, complètement terminé depuis 1898, plus d'un an avant la tragique disparition de l'auteur, attendait vainement son tour en France. Ils ne nous en voudront pas de joindre à leurs noms celui de M. Octave Maus, qui depuis si longtemps soutient en Belgique le bon combat pour notre musique. Fidèles — plus que d'autres — à la parole donnée, les directeurs de la Monnaie, secondés par la bonne volonté générale du personnel du théâtre, nous ont donné du *Roi Arthus* une réalisation capable de soutenir toutes les comparaisons. M. Albers personnifie avec autorité le rôle capital d'Arthus, et si l'on regrette chez lui quelques défauts vocaux, il y aurait mauvaise grâce à ne pas rendre hommage à l'effort d'art considérable dont il a fait preuve. M<sup>me</sup> Paquot-d'Assy, dont la voix, d'une puissance et d'une ampleur surprenantes, se montre quelquefois encore mal docile à la volonté intelligente de l'artiste, a traduit de façon saisissante la passion débordante de Guinèvre, et a trouvé au dernier acte surtout, dans l'admirable scène où l'amante meurt délaissée, des accents d'humanité poignante. L'énergie vocale de M. Dalmorès, son jeu dramatique et vibrant, ont fait merveille dans Lancelot, et on aurait peine à trouver un meilleur interprète pour ce rôle exigeant des qualités complexes et une musicalité éprouvée. À côté de ces trois protagonistes — que Chausson eût tant appréciés pour leur ardeur à vivre et à exprimer tout le drame, en dehors de toute convention et de tout souci égoïste d'effets personnels — divers artistes du théâtre ont rempli sans défaillances les rôles de second plan et complété à souhait ce remarquable ensemble, tandis que les chœurs, dont la tâche est lourde, ne s'en sont pas montrés indignes et ont exécuté fermement la scène finale, où tout l'effet repose sur la polyphonie vocale. Quant à l'orchestre, sous l'impulsion passionnée de M. Sylvain Dupuis, il s'est affirmé constamment, au cours de la soirée, l'éloquent traducteur de la musique d'*Arthus*. Mentionnons aussi les costumes, d'un goût délicat, dessinés par M. Khnopff, et les décors, souvent exquis, de M. Dubost, où il nous sera permis de reconnaître l'influence précieuse du peintre Lerolle, beau-frère de l'auteur d'*Arthus*.

Un charme pénétrant, le plus souvent voilé de mélancolie, une sérénité calme et grave, une sincérité et une délicatesse venues droit du cœur : telles nous paraissent avoir été les principales qualités de la musique de Chausson, qualités



peu communes, à notre avis, et qu'on pourrait souhaiter à beaucoup de musiciens de cette époque. Telles furent, à coup sûr, les rares vertus de son esprit et de son cœur. Les nombreux amis qu'il se plaisait à réunir dans son accueillante demeure n'oublieront pas l'exquise bonté de son âme et la modestie dont il donna des preuves si touchantes. Entouré d'une charmante famille et favorisé d'une fortune dont tant d'artistes malheureux profitèrent, quand il n'aurait tenu qu'à lui d'avoir la presse à sa disposition et de faire connaître son nom, il s'effaçait toujours devant des camarades souvent ingrats et était le premier à se réjouir de leurs succès. Une bibliothèque considérable, où figuraient les ouvrages les plus curieux de toutes les littératures : poèmes, essais de critique ou de philosophie, témoignait de la vaste culture de son esprit, et des toiles signées de maîtres modernes tels que Delacroix, Courbet, Degas, Lerolle, Besnard, Maurice Denis, ornaient les murs de son cabinet de travail. Aussi sévère pour lui-même qu'il était indulgent pour les autres, il faisait sa besogne sans hâte, courageusement, sans défaillance comme sans jalousie. A l'exemple de son maître César Franck, sa maturité nous réservait certainement l'ouvrage définitif qui eût forcé l'admiration de tous... La fatalité n'a pas voulu qu'une destinée si heureuse — mais si digne de l'être — s'accomplît. Le malheur est entré dans cette maison où on ne le connaissait guère et a anéanti en une minute tragique tant de réalités et tant d'espérances. Mais, comme celle du héros de son drame, la pensée du musicien nous reste et lui survit dans l'œuvre déjà considérable qu'il nous laisse. Grâce à l'initiative du Théâtre de la Monnaie, en attendant celle, qui ne peut plus longtemps tarder, de l'Opéra, la mémoire d'Ernest Chausson, consacré maintenant comme musicien dramatique autant que comme symphoniste, résistera aux atteintes fallacieuses du temps et prendra dans l'histoire de la musique française une place éminente, juste récompense d'une vie consacrée tout entière au bien, au travail et à l'Idéal.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

P. S. — Les œuvres d'Ernest Chausson sont pour la plupart publiées chez MM. Bellon et Ponscarne (ancienne maison Baudoux), 37, boulevard Haussmann, et chez MM. A. Durand et fils. Le *Roi Arthur* a paru en 1901 chez l'éditeur Choudens.

### Musique à cinq temps.

M. PAUL LACOMBE.

Ce rythme, assez fréquent dans la musique de l'antiquité, a été un peu délaissé par la nôtre, quoiqu'on puisse lui attribuer, outre un air célèbre de la *Dame Blanche*, le duo de Mireille, un mouvement du second trio de M. Saëns, et un autre du deuxième quatuor de M. d'Indy. Le charmant *Allegretto pastoral* de M. Paul Lacombe (1) donnera à nos lecteurs une idée du naturel et de la fraîcheur dont est susceptible cette mesure inégale, maniée par une main habile. Aussi bien peut-on dire de M. Lacombe ce que les anciens disaient de Bacchylide : que c'est

(1) Voir notre *Supplément musical*.



un maître du rythme à cinq temps (voir, par exemple, la *Suite pour Piano et Orchestre*). Cette prédilection tient à un sentiment inné de la grâce, par où le poète grec ressemble en effet au musicien de Carcassonne, classique comme lui, mais d'un classicisme délicat et raffiné.

L'*Allegretto pastoral* est tiré de la *Troisième Suite* pour piano (Bibliothèque Leduc, n° 292, prix 4 fr. net). Signalons encore, parmi les œuvres de M. Lacombe, la *Berceuse gasconne* (Leduc, 2 fr.), dont une bonne transcription pour Violon et Piano vient d'être donnée par Ch.-L. Hess (Leduc, 1 fr. 75).

### Promenades et visites musicales : Le Musée de l'Opéra.

La disposition du Musée de l'Opéra a été organisée d'après les trois subdivisions qui peuvent servir à reconstituer l'histoire du théâtre : les affiches, les décors et les costumes. Bien entendu, ce n'est pas tout ce que contient le Musée ; et nous verrons, au cours de notre promenade, qu'aux flancs de ces vitrines pour ainsi dire typiques, d'autres curiosités sollicitent l'attention du visiteur et même du flâneur, car c'est là une catégorie qui n'est pas négligeable : — on commence par flâner et on finit par apprendre.

#### *Les affiches.*

Le Musée de l'Opéra possède les deux plus anciennes affiches que l'on connaisse. Le seul regret qu'on puisse exprimer, c'est qu'elles ne regardent pas l'Opéra : ce sont des affiches de la Comédie-Française ; elles datent de 1658 et de 1660 ; le Musée de la Comédie lui-même n'en possède point d'aussi rares.

Ce que l'on y peut remarquer de curieux, c'est la façon dont elles sont rédigées ; on dirait un boniment de tréteaux, une parade de foire. L'une d'elles (celle de 1658) fait « deffense aux soldats d'y entrer sous peine de la vie ». La peine est un peu exagérée ; aujourd'hui on se contente de demander aux soldats de laisser leur sabre au vestiaire.

La première affiche de l'Opéra date du 26 janvier 1779 ; elle annonce *Castor et Pollux*, « tragédie en cinq actes ». Il n'y a aucun nom d'auteur. C'était le procédé en usage pour les œuvres connues, et c'était le cas du chef-d'œuvre de Rameau. On en a la preuve dans la seconde partie de la même affiche qui annonce pour le « jeudi 28 » la troisième représentation de *Il geloso in cimento* « ou le Jaloux à l'épreuve », « opéra bouffon en trois actes, del signor Anfossi ». A cette époque, comme aujourd'hui du reste, Anfossi avait une notoriété moindre que Rameau.

Sur le même panneau, une autre affiche du dimanche 31 janvier 1779 annonce un Bal « après minuit sonné » à l'Académie royale de musique.

Puis nous passons à la période révolutionnaire, où le titre « Académie royale de Musique » est remplacé par celui-ci : « Les artistes lyriques et dramatiques de la République donneront aujourd'hui 7 fructidor..... etc. » C'était aussi le moment où l'on jouait des pièces de circonstance. Ainsi l'affiche en question porte comme programme la *Parfaite Égalité* ou « le Tu et le Toi », suivie de la *Soirée orageuse*, opéra en 1 acte (sans nom d'auteur).



Le Consulat et l'Empire ont respecté le petit, très petit format oblong qui rappellerait presque celui de nos petites affiches timbrées à 0,06 centimes imprimées en travers et non en long.

C'est à Napoléon I<sup>er</sup> que les acteurs doivent de se voir mentionnés sur les affiches de spectacles. Ce fut lui qui introduisit cette modification vers 1810. La mention du nom de l'acteur a pris aujourd'hui une telle importance qu'il est commun de voir le nom de l'interprète en plus gros caractères que celui de l'auteur !

Il y eut, dans cette liste des noms, une hiérarchie curieuse qu'on observe encore de nos jours dans la rédaction des affiches de la Comédie-Française. En effet, ce n'est pas le principal acteur de la pièce qui est nommé le premier, c'est le plus ancien dans la maison. Les affiches de l'Opéra sous le premier Empire et même vers les premiers temps de Louis-Philippe ajoutaient aux noms des chanteurs, chanteuses, danseurs et danseuses, ceux des cinq ou six premiers solistes de l'orchestre.

C'est ainsi que sur les affiches des premières représentations de la *Muette* (1828), de *Guillaume Tell* (1829), de *Robert le Diable* (1831), des *Huguenots* (1836), qui figurent dans cette intéressante vitrine, on voit de simples coryphées cités avant un ténor ou une forte chanteuse, simplement parce que les coryphées faisaient depuis plus longtemps partie de la troupe de l'Opéra que les artistes en question.

Avant de terminer cette revue des affiches, je citerai, à titre de simple curiosité, l'affiche du spectacle du 13 février 1820, qui n'est là que parce que c'est ce soir-là que fut assassiné le duc de Berry. Le programme se composait du *Carnaval de Venise*, ballet en 1 acte de Milon, musique de Kreutzer et Persuis, du *Rossignol*, opéra en 1 acte, paroles d'Étienne, musique de Lebrun, et des *Noces de Gamache*, ballet en 2 actes, de Milon, musique de Lefebvre.

Le format des affiches de l'Opéra persista jusqu'en 1841. Le 7 mars 1841, pour une représentation de la *Juive*, on doubla la dimension précédemment adoptée, et, au lieu d'imprimer les affiches en travers, on les imprima en long. Ce format subsiste encore aujourd'hui. En face de cette première affiche de la *Juive*, on peut voir l'affiche de la représentation de gala qui inaugura le nouvel Opéra le 5 janvier 1875.

C'est là un résumé chronologique succinct pour le public, mais très clair, des diverses transformations des affiches de l'Opéra.

### *Les décors.*

Le panneau des décors permet, lui aussi, de se documenter en peu de temps sur la façon dont les œuvres étaient jadis représentées.

Les décors du xvii<sup>e</sup> siècle qui nous sont présentés ont ceci de curieux qu'ils ont été dessinés et peints d'après les lois strictes de la perspective géométrique, de telle sorte que le fond du décor était beaucoup plus petit que la partie antérieure et qu'un acteur qui sortait, par exemple, d'un palais situé dans le lointain était obligé de baisser la tête pour pénétrer sur la scène. Les deux décors de cette époque qui sont dans la vitrine du Musée de l'Opéra sont de Vigarani, le grand protégé de Louis XIV, et aussi l'artiste le moins commode de caractère qu'on pût rêver ; car il détruisit tous les dessins de ses prédécesseurs pour qu'il n'y eût plus dans les théâtres de la Cour que ceux de son invention. Les deux décors de Vigarani représentent, l'un un palais, l'autre un camp.



Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce furent les plus grands artistes à qui l'on confia le soin d'exécuter les décors ; ainsi nous pouvons voir les deux merveilles dessinées par Moreau le Jeune pour le ballet *le Déserteur*, de Monsigny, chorégraphie de Gardel aîné. Ces décors datent de 1788 ; ce sont de vraies œuvres d'art. La toile de fond y est assez grande et résume autant que possible toutes les « plantations » possibles ; car à ce moment on ignorait complètement la plantation de biais, qui rend tant de services aujourd'hui.

En dehors de la vitrine, je signalerai un petit chef-d'œuvre, une miniature, figurant une scène de la *Duchesse de Navarre*, opéra de Voltaire, musique de Rameau, qui fut donné à Versailles sur le petit théâtre de la Cour le 23 février 1745. L'auteur de ce bijou, sur lequel on peut presque reconnaître les personnages, est Cochin.

La série des dessins de décors se complète par une belle aquarelle de Cambon pour le troisième acte de *Faust*, l'Église ; c'est d'un dessin excellent et d'une imagination puissante. Je citerai encore des spécimens de décoration à l'italienne, dont le goût n'est pas la qualité dominante.

Pour compléter cette revue des décors, le portrait de Torelli, le chef de l'école des peintres décorateurs italiens, au XVII<sup>e</sup> siècle ; il vécut de 1608 à 1678. C'était Mazarin qui l'avait fait venir d'Italie ; il fut à la fois architecte, peintre, décorateur, machiniste. C'est lui dont Vigarani, qui lui succéda, détruisit tous les dessins, tant il était jaloux du talent de ce mort..

Cette nomenclature ne serait pas tout à fait exacte si je n'y ajoutais toute la série des décors des opéras modernes qui font actuellement partie du répertoire de l'Opéra. Ces décors, réduits et éclairés par une rampe minuscule de lampes électriques plus minuscules encore, donnent un peu d'intérêt et d'animation au couloir sombre qui conduit de la bibliothèque de l'Opéra au Musée.

### *Les costumes.*

C'est Bérain qui commence la liste des costumiers. Il vivait au XVII<sup>e</sup> siècle ; c'est lui qui a fait tous les dessins des costumes pour les ballets de la fin du siècle de Louis XIV, costumes empanachés de plumes, bariolés de dorures, fort beaux sans doute, mais bien éloignés, surtout aujourd'hui, de la vérité théâtrale.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas non plus le réalisme qui domine ; il y a deux dessins fort curieux dont l'un représente « les Plaisirs en habit sérieux » : les rubans, les plumes, les falbalas de toutes sortes rehaussent cet « habit sérieux » et font qu'on se demande comment le costumier aurait habillé ses personnages s'il ne s'était pas agi d'habits sérieux.

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le goût s'épure ; Boucher, le grand peintre Boucher, vient donner aux dessins des costumes sa note artistique : les trois dessins encadrés que possède le Musée de l'Opéra, et qui sont en dehors de la vitrine, sont un costume pour le rôle de Titon, un costume de femme (probablement pour le rôle d'Armide) et un costume de prince d'opéra. D'autres dessins de Boucher en assez grande quantité font partie du fonds de la bibliothèque de l'Opéra ; c'est là une richesse inestimable.

Il faut aussi nous occuper des costumes en figurines de Sèvres dont plusieurs exemplaires se trouvent dans la vitrine des costumes. Ce sont de vraies raretés que ces figurines en biscuit de Sèvres. Elles étaient destinées à perpétuer le



succès de l'année, et la Reine les offrait à ses amis pour le premier de l'an. Les exemplaires que nous avons sous les yeux représentent Janot, Jeannette et la Belle Provençale.

Enfin, le xix<sup>e</sup> siècle est personnifié par des spécimens de costumes de Lecomte (1826), de Lormier (1843), d'Albert (1869), de Frémiet (1876), et de Lacoste (1877). Puis, éparses çà et là dans diverses vitrines, on trouve des poupées habillées selon les différentes époques du costume et suivant ses nombreuses variantes. Il y a là matière à de curieuses comparaisons.

\*  
\* \*

Pour donner une idée de la construction matérielle des diverses salles de l'Opéra, on a exécuté des maquettes des locaux successifs qui abritèrent l'Académie royale, impériale ou nationale de musique. Ces maquettes sont reconstituées d'après des documents puisés aux bonnes sources.

La reconstitution de l'ancienne machinerie, qui a l'air d'un jouet, est un vrai mécanisme d'horlogerie et permet de se rendre un compte très exact du théâtre d'autrefois. La composition d'un décor moderne et d'une machinerie curieuse est figurée par le décor du deuxième acte de *Siegfried*, où l'on voit le dragon Fafner roulant des yeux torves selon qu'on tire à droite ou à gauche quelques fils ingénieusement arrangés.

Çà et là des spécimens de l'ancien éclairage que l'on peut comparer avec les herbes de notre moderne éclairage électrique.

Enfin des portraits d'auteurs, des portraits de musiciens, des caricatures de danseurs, dont la nomenclature complète nous entraînerait trop loin.

Je citerai seulement les portraits de : Gluck, dont on a deux images, toutes deux fort belles : l'une peinte à l'huile, représentant le célèbre compositeur assis devant son clavecin, l'autre au crayon ; Grétry ; Monsigny (peint par Thevenin, en 1812) ; Boïeldieu (miniature sur bristol avec l'inscription *D. W. F. del. rue Sainte-Anne, 1821*) ; le chanteur Garat (1754-1823), également en miniature ; Berton (Henri), l'un des premiers professeurs d'harmonie du Conservatoire, très beau portrait ; Viotti (1753-1824), don de M. Lecomte ; F. Duvernoy, qui fut le premier cor de l'orchestre de l'Opéra et professeur de cor au Conservatoire jusqu'à sa fermeture momentanée en 1815 ; Donizetti (portrait donné par M. Dolci de Bologne, en 1902) ; Rossini (avec des moustaches, pastel) ; M<sup>me</sup> Falcon (portrait fait par Cordès en 1836) ; Meyerbeer (par Lepaulle) ; les danseuses Adelina Plunkett, Fanny Cerrito, Sangalli, Rosita Mauri ; Offenbach (caricature par Thomas) ; Paganini, crayon par Dabadie, le grand-père du caricaturiste Guillaume ; Berlioz (caricature de Tietz-Bonet), et un bon pastel de C. Saint-Saëns, don de ce dernier.

Je terminerai par la partie, si j'ose ainsi dire, puérile mais nécessaire du Musée de l'Opéra. On ne peut pas montrer uniquement du document aux badauds ; il faut frapper leur imagination par la brutalité du fait divers ou par l'amusette de l'anecdote. C'est à ce but que tendent les vitrines où sont exposées la chemise de la pauvre danseuse Emma Livry, qui périt si malheureusement brûlée, la bombe d'Orsini, une bretelle ensanglantée du duc de Berry, l'épée de M. Gailhard dans les *Huguenots*, le verre de Jélyotte, l'archet de Paganini, l'en-



crier de Spontini, les cheveux de Boïeldieu, etc., etc., qui font la joie des touristes Cook et du bon et brave public.

Ces vitrines ont toutefois une raison intéressée ; c'est de décider les détenteurs d'objets dignes de figurer au Musée de l'Opéra à entrer en pourparlers avec le conservateur du Musée, soit pour faire des dons, soit pour faire des propositions de vente. Le budget du Musée est assez restreint, mais la rente que lui a léguée M. Nutter va lui permettre de faire quelques emplettes utiles.

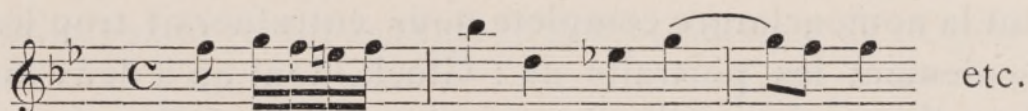
En somme, on le voit, le Musée de l'Opéra mérite une visite à tout égard : il est instructif, il est amusant en même temps. Ne sont-ce pas là les deux conditions des choses de théâtre ? M. Charles Malherbe les a heureusement réalisées dans un fort petit espace. Il importait de faire connaître ce coin de l'Opéra.

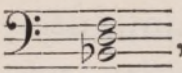
LOUIS SCHNEIDER.

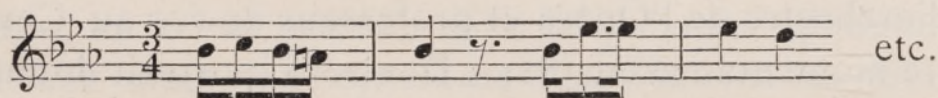
## Exercices d'harmonie et de contrepoint.

### II. La broderie.

La définition de la broderie repose, comme celle de *la note de passage*, sur le principe suivant : quand une note de la mélodie fait partie de l'accord parfait indiquant le ton dans lequel le morceau est écrit, elle est dite *note principale* ; dans le cas contraire, elle est une note accessoire, « étrangère », un ornement. Ainsi, dans ce début d'une sonate de Mozart,



nous sommes en *si* bémol majeur, et l'harmonie est représentée par l'accord , si bien que le *sol* et le *mi* ♯ de la première mesure sont des notes « étrangères » ; le *fa* seul est « principal ». De même, dans le menuet de Mozart



le *do* et le *la* ♯, pour la même raison, sont des notes « accessoirès ».

Dans le cas où (comme dans ces deux exemples) la note accessoire est précédée *et* suivie de la note principale, la première s'appelle *broderie* ; la seconde s'appelle *note brodée*. Telle est la théorie de l'École.

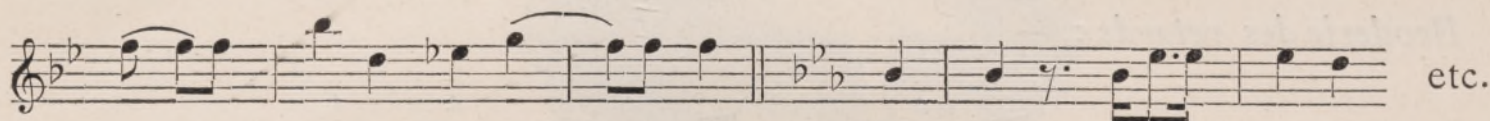
« La broderie, dit M. Malhomé, est un ornement mélodique qui consiste à faire succéder une note étrangère à l'harmonie à une note principale dont elle occupe momentanément la place (1). » La broderie se fait généralement sur le temps faible ; elle est supérieure ou inférieure, quelquefois l'un et l'autre successivement ; elle est diatonique (séparée de la note principale par un ton), ou chromatique (séparée de la note principale par un demi-ton),

(1) La suite de la définition « *puis revient à cette note principale* » est bien peu nette.

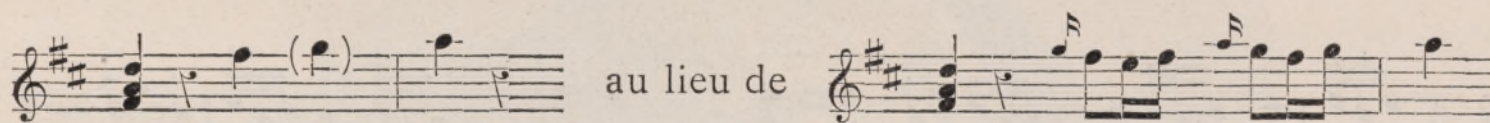


Cette définition — inséparable d'une doctrine d'ensemble que nous aurons à examiner — donne lieu à deux objections :

1<sup>o</sup> Artistiquement, il est difficile d'admettre que, dans une mélodie, il y ait des notes *principales* et des notes *secondaires*. Réduisons les deux formules de Mozart que j'ai citées à ce que la théorie classique appelle les notes *principales*, nous aurons :



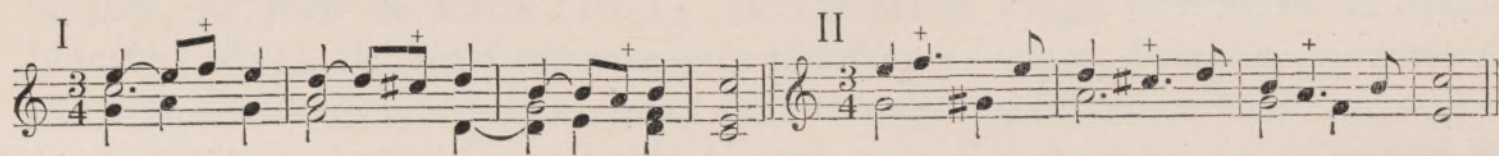
Réduire ainsi ces deux formules, ce n'est pas les dépouiller d'un « ornement », c'est les détruire. De même, si nous disons, au début d'une autre sonate,



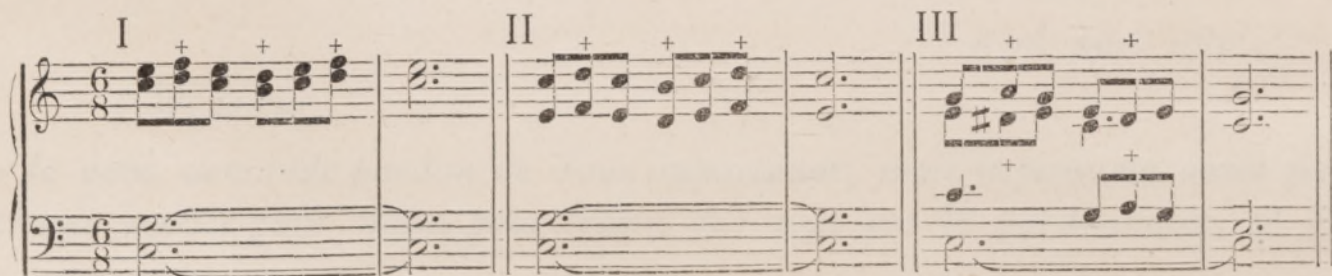
2<sup>o</sup> En outre, si nous considérons comme *étrangères* et *accessoires* les notes qui ne font pas partie de l'harmonie, nous allons être obligés de réduire à bien peu de chose les éléments « principaux » de la composition musicale. La musique va nous apparaître à peu près partout comme une sorte de squelette affreux qui — goût singulier ! — serait affublé d'ornements.

Aussi voyons-nous M. Malhomé, après avoir examiné comment se comporte la broderie selon le degré de la gamme où elle est placée, en multiplier les formes. C'est là, précisément, l'originalité de son travail, présenté sous le haut patronage de M. Paul Vidal. Je citerai seulement quelques-uns des cas qu'il a relevés :

*Exemples d'une broderie ayant une durée plus courte que celle de la note principale, et une durée plus longue :*

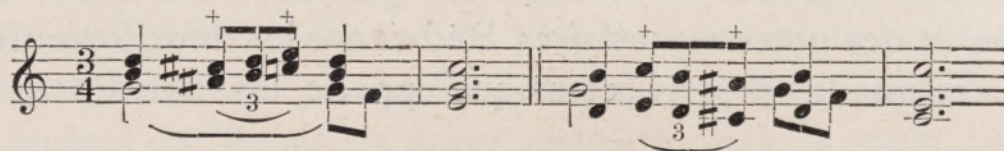


*Exemples de broderies doubles simultanées dans deux parties à la fois, marchant par tierces, sixtes, ou par mouvement contraire :*

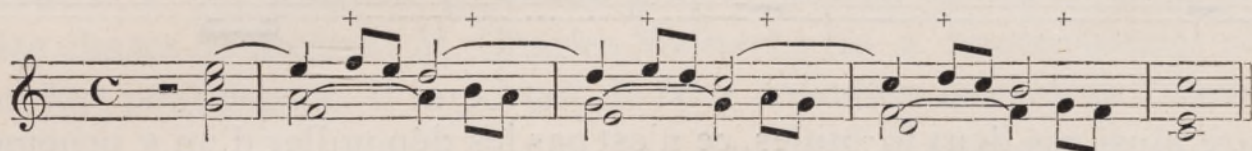




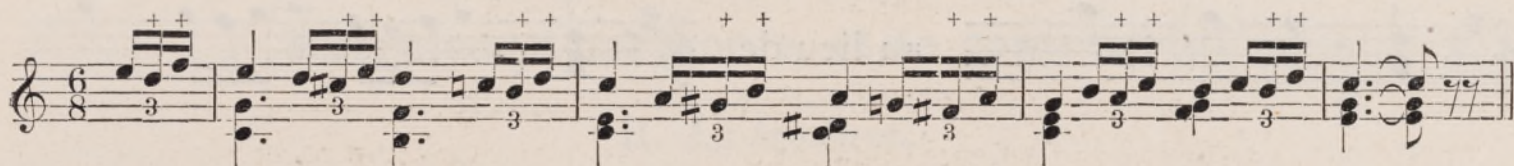
*Exemples de broderies où la note principale se trouve intercalée et transformée en note de passage :*



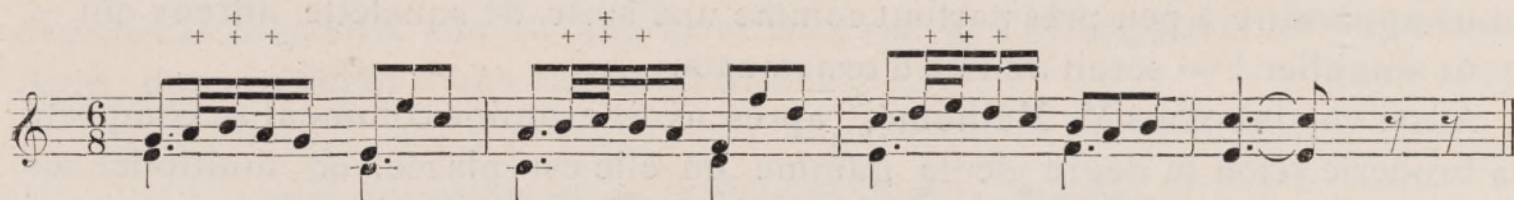
*Broderie des retards :*



*Broderie de l'anticipation :*



*Broderie de la broderie :*



Comprendre ainsi l'analyse des textes, c'est faire tort à l'art musical ; c'est réduire à un catalogue d'ornements et d'accessoires ce qui est, en somme, l'étude capitale du rythme et de la mélodie ; en un mot, l'étude de la composition. Nous verrons, dans la suite, la conclusion qu'il convient de tirer de ces remarques.

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)





BOIELDIEU (1775-1834).

*Celui qu'on a appelé « le Mozart français », l'auteur du Calife de Bagdad (1800), de Ma tante Aurore (1803), d'Aline, reine de Golconde (1804), des Voitures versées, de Jean de Paris (1812), du Chaperon rouge (1818), de la Dame blanche (1825), de tant d'autres œuvres aimables et légères, Boieldieu, ne traversa pas sans dommage les temps orageux de la Révolution. Sa femme tenait un magasin de modiste ; il avait loué à l'abbé Cornet, pour 800 livres par an, la maison du Grand-Pont, n° 29, qui dépendait de la chapelle de l'ancien hôpital Saint-Martin à Rouen ; mais le commerce de sa femme ne réussit pas, et lui-même fut menacé par la justice pour n'avoir pas payé son loyer, comme on en pourra juger par la lettre suivante (1) :*

*« 16 nov. 1791.*

*« Monsieur,*

*« Je vous demande pardon de vous importuner, mais je présume assés de votre ancienne amitié pour nous, pour croire que vous me le pardonnerés, je préfère*

(1) *Publiée dans le Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure (1882).*



d'ailleurs de vous écrire à avoir une conférence qui ne vous laisseroit peut-être pas les idées que ma lettre doit vous laisser.

« On m'a remis avant hier une lettre que M. Anquetin (1) m'a fait l'honneur de m'écrire relativement à la maison que j'occupe qui appartenoit à la chapelle S. Martin et dont étoit titulaire M. l'abbé Cornet. Il me demande : 1<sup>o</sup> le bail de cette maison, 2<sup>o</sup> les dernières quittances, et 3<sup>o</sup> ce que je peux devoir à cette époque-cy. Je ne peux malheureusement satisfaire à rien. Il y a longtemps que j'ai remis le bail à M. l'abbé de Marbeuf et je ne sçais pas ce qu'il en a fait, j'ai toujours pensé qu'il vous l'avoit remis. Pour ma dernière quittance c'est celle de l'année 1788. Je dois à M. l'abbé Cornet 1789 et 1790, d'abord le prix du bail qui est de 500 l. par an, et par un autre arrangement relativement à la bâtisse 300 l. en sus par an, enfin ce que je peux devoir à présent, hélas je n'ai plus rien, vous scavez comme la Révolution m'est contraire, je ne vous cache pas à vous et ne crains pas de vous dire que le plus trict nécessaire m'est oté, daignés descendre dans l'intérieur de mon ménage je vous dévoilerai tout, vous verrés s'il est quelqu'un plus à plaindre. Je fais mes efforts et les derniers pour me procurer un état. J'élève une petite fabrique d'amidon. Je vais avoir des associés à ce qu'on me fait espérer. Je scaurai alors sur quoy compter et ce que je deviendrai, mais en attendant que faire ? J'ose vous le demander, vous prier de me conseiller. Je n'ai pas le moyen même de prendre une patente parce que l'état de ma femme est absolument bas, et par les circonstances et par le deffaut d'assortiment et de fonds. Je n'ai pas pu ces jours cy paier 3 l. pour ma garde et ma douleur est au comble. Dittes moi donc je vous supplie ce que je dois craindre ? A qui il faut m'adresser pour qu'on me fasse grâce et me donner du temps. Je suis perdu moi et ma famille si l'on doit faire des poursuites. Faites connoître à M. Anquetin que j'ai fait état de sa lettre, que je vous consulte pour lui répondre, enfin faites et dittes moi ce qu'il faut dans les circonstances inconcevables ou je suis.

« Je vous prie d'être bien persuadé d'avance que vous n'obligerez point un ingrat et que ma reconnaissance sera éternelle, ainsy que les sentiments avec lesquels je suis, Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

BOIELDIEU,

« rue Grandpont, n<sup>o</sup> 29.

« Suscription : A Monsieur, Monsieur Selot l'aîné, chef du Bureau du département, rue de la Renelle, à Roüen. »

(1) M. Anquetin étoit le procureur syndic du département.



## Actes officiels et Informations.

— Dans la *Musica sacra* de Ratisbonne (n° du 1<sup>er</sup> décembre), nous lisons, à la première page d'un article signé « Fr. X. Haberl » — un nom qui fait autorité en matière de musique palestrinienne — que S. S. le Pape Pie X aurait dit récemment : « Je suis obligé de reconnaître et de louer les progrès caractéristiques réalisés par les Bénédictins (dans la science du plain-chant), mais leurs livres de chant liturgique sont encore très éloignés de jouir de la même autorité officielle que ceux de Pustet ». Ces graves paroles sont reproduites dans une note si vague, si ambiguë, et elles sont si contraires à ce qu'on a dit de la compétence musicale du Pape actuel, que nous désirerions en avoir une confirmation plus franche, avec indication, si possible, de la source où on les a puisées.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel en date du 7 décembre courant, M. Crosti, professeur de chant au Conservatoire national de Musique et de Déclamation, a été admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite, à partir du 1<sup>er</sup> novembre 1903.

OPÉRA. — M<sup>me</sup> Charles Garnier, veuve de l'architecte de l'Opéra, a fait connaître à l'administration des Beaux-Arts son intention de donner à l'État le buste de son mari, par Carpeaux, pour être placé à l'avant-foyer de ce théâtre. Ce buste se trouve actuellement à Bordighera (Italie).

M<sup>me</sup> Bertrand, veuve de l'ancien directeur de l'Opéra, a manifesté également le désir d'offrir au Musée de ce théâtre le buste de son mari, exécuté, en marbre, par Ludovic Durand. Ce buste a figuré au Salon de 1887.

ODÉON. — On représente actuellement, à l'Odéon, *l'Absent*, pièce en 4 actes de M. Georges Mitchell, musique de M. Fernand Le Borne.

Outre la musique de scène, la partition de M. Fernand Le Borne comprend une sorte d'ouverture formée de deux préludes importants, construits sur les principaux thèmes de l'ouvrage. Le premier de ces morceaux est un andante très expressif, tandis que le second se compose d'un allegro très mouvementé. Le prélude du second acte est un scherzo pittoresque ; celui du troisième, une lamentation, précédée d'une peinture brutale de la guerre dans les Indes Néerlandaises ; le dernier prélude est un solo de violon, durant lequel reviennent transformés plusieurs leit-motive de la partition.

LYON. — M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'autoriser les élèves de nationalité étrangère ci-après dénommés à suivre les cours de l'École de Musique, succursale du Conservatoire national à Lyon :

M<sup>lles</sup> Moschetto, Italienne,

Tonda, —

MM. Siavouchkan, Persan ;

Giorgievitch, Bulgare ;

Guindani, Italien.

LILLE. — Le Conseil municipal de Lille a pris une décision accordant des bourses à un certain nombre d'anciens élèves de l'École nationale de Musique de cette ville, qui ont été admis aux derniers concours du Conservatoire national de Musique et de Déclamation.



BRUXELLES. — M. Henri Marcel, directeur des Beaux-Arts, a été délégué par M. le Ministre des Beaux-Arts pour assister à la première représentation du *Roi Arthus* à Bruxelles.

M. Bernheim, Inspecteur général des Théâtres, Commissaire du Gouvernement près les Théâtres subventionnés, était également présent à cette représentation.

GRENADE-SUR-ADOUR. — Le Ministère des Beaux-Arts a souscrit à 166 exemplaires de l'*Alphabet musical* par M<sup>me</sup> Thomas Andersch, professeur de musique à l'Ecole normale primaire des Landes.

MOULINS. — On annonce le décès de M. Marius Boullard, directeur de l'Ecole nationale de Musique de Moulins, qui dirigeait en même temps, depuis près de 40 ans, dans cette ville, « la Lyre Mouloinoise ».

BORDEAUX. — M. Frédéric Boyer, Directeur du Grand-Théâtre, montera au mois de février *Thamyris*, conte lyrique en 5 actes, dont un prologue du compositeur Jean-Cl. Nougès, sur le livret de MM. Jean Sardou et Gounouilhou.

ROUBAIX. — Par arrêté préfectoral en date du 19 novembre 1903 :

1<sup>o</sup> M. Rosticher Paul a été nommé professeur de piano et d'orgue de la classe d'hommes à l'École de Musique, succursale du Conservatoire national, à Roubaix, en remplacement de M. Montagne, admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite ;

2<sup>o</sup> M. Chatilliez Albert a été nommé secrétaire surveillant de ladite École, en remplacement de M. Turbelin, décédé.

CAEN. — Ont été nommés, pour une période de trois années, membres de la Commission de surveillance de l'École nationale de Musique de Caen :

MM. Guillouet, conseiller municipal ;

Noury, —

Noël, conseiller de préfecture ;

Meignan, avoué à la Cour d'appel ;

Manchon, secrétaire de la Chambre de Commerce ;

Jaquot, propriétaire.

MONTPELLIER. — M. Armand Granier, professeur de solfège à l'École nationale de Musique de Montpellier, est nommé professeur de chant à ladite École, en remplacement de M. Mayen, démissionnaire.

— M. Xavier Leroux, dont l'Opéra-Comique va donner la *Reine Fiammette* (en collaboration avec M. Catulle Mendès) au moment où paraîtra le présent numéro de la *Revue musicale*, travaille à un drame lyrique, *Théodora*, que M. Victorien Sardou a extrait lui-même de sa pièce jadis jouée par Sarah Bernhardt à la Porte-Saint-Martin.

M. Sardou pour le livret a un collaborateur, M. Paul Ferrier, qui écrit les scènes en vers.

— M. Fernand le Borne, qui vient d'obtenir à l'Odéon un si grand succès pour la musique de scène qu'il a écrite sur *l'Absent*, de M. Georges Mitchell, écrit en



ce moment un opéra intitulé *les Girondins*. Le livret est tiré par M. Lénéka de l'ouvrage célèbre de Lamartine.

— LE NOUVEAU DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS A BRUXELLES. — M. Henry Marcel, le successeur de M. Roujon à la direction des Beaux-Arts, était venu honorer de sa présence la première représentation du *Roi Arthus*, la belle partition d'Ernest Chausson, dont le théâtre de la Monnaie de Bruxelles a donné la première.

Au souper qui a suivi le spectacle, souper dans lequel MM. Kufferath et Guidé, les actifs et intelligents directeurs de la Monnaie, avaient réuni les amis de l'auteur, la critique musicale venue de Paris, la presse bruxelloise et les artistes de la Monnaie, plusieurs allocutions ont été prononcées. M. Maus a pris le premier la parole au nom des amis de l'auteur ; M. le bourgmestre de Mot a répondu dans une vibrante allocution.

M. René Marcel a, dans une superbe improvisation, d'une forme très châtiée, rendu hommage à la Belgique, qui accueille l'art français. « Certes, a-t-il dit, la Belgique fut jadis la seconde patrie des proscrits ; aujourd'hui il n'y a plus de proscrits, mais il y a les oubliés de l'art français. Ces compositeurs que l'indifférence ou la négligence coupable des directeurs de nos scènes subventionnées exilent de France trouvent à Bruxelles un asile pour leurs œuvres. Faut-il rappeler *Hérodiade*, *Sigurd*, *Salammbô*, *Samson et Dalila*, *Gwendoline*, etc. ? »

Ces paroles courageuses ont eu un gros retentissement à Bruxelles et feront une grande impression en France.

MAISON PLEYEL. — Voici la liste des séances musicales annoncées jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1904. Grande salle : le 14, à 8 h, M. Lucien Wurmser ; le 16, 8 h., le quatuor Schnéklud ; le 17, 8 h, M<sup>lle</sup> Baudin ; le 18, 8 h., M. Lucien Wurmser ; le 20, 1 h., M<sup>me</sup> Le Grix (élèves) ; le 21, 8 h., M<sup>lle</sup> Germaine Tassart ; le 22, 8 h., M<sup>me</sup> Ed. Colonne (élèves) ; le 23, 8 h., M. Lucien Wurmser. — Salle des quatuors : le 10, 1 h., M<sup>lle</sup> Baudin ; le 18, 8 h., M. Bouvet ; le 19, 8 h., M. Véchalac.

ROUEN. — La *Schola Cantorum* nous donna, le mois dernier, le premier en date des cinq concerts annoncés pour cet hiver. Au programme — uniquement composé d'œuvres anciennes — figuraient le superbe *Concerto* en ré majeur de J.-S. Bach pour piano, flûte et violon concertants, avec orchestre, et le cinquième acte d'*Armide*, exécuté dans son intégralité. Grâce à leur intelligence musicale, à leurs excellents moyens vocaux, M<sup>lle</sup> Marie de la Rouvère et M. Jean David interprétèrent magnifiquement cette noble et belle inspiration de Gluck.

M. Marcel Labey remplaçait au pupitre M. Bordes, empêché de se rendre à Rouen. Sous la direction ferme, précise, de ce jeune musicien, l'orchestre et les chœurs — d'un nombre malheureusement un peu trop réduit — nous offrirent des exécutions fort soignées.

Grand succès pour M<sup>lle</sup> Marthe Legrand dans l'air si expressif de Thélaière (*Castor et Pollux*) et pour M<sup>lle</sup> Blanche Selva, dont le jeu souple et sûr s'est encore une fois affirmé dans le *Concerto* de Bach d'abord, et ensuite dans quelques pièces pour piano.

Le programme se complétait, en outre, du gracieux *Berger fidèle* de Rameau et de charmants chœurs de Bousset.



Au prochain concert, qui aura lieu dans le courant de décembre, nous entendrons le trio Chaigneau et M. Louis Frölich.

Quelques jours plus tard, — le 26, — M. Camille Chevillard et son orchestre, accompagnés du « Quatuor vocal de Paris », se feront à leur tour entendre au cirque de Rouen.

GEO DE MONTREUIL.

LEIPZIG. — Le *Requiem* de G. Henschel (Breitkopf et Härtel, éditeurs) a été exécuté pour la première fois le 3 décembre au Concert du Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de M. A. Nikisch. M. H. Kretzschmar consacre, dans les *Leipziger Neueste Nachrichten*, un article très élogieux à cette œuvre, qui lui paraît révéler un compositeur de premier ordre, et félicite le Gewandhaus de s'en être fait le parrain.

LES SALONS MUSICAUX. — M<sup>me</sup> la Princesse de Cystria offrait, le samedi 5 décembre, une heure d'excellente musique à quelques invités. M<sup>lle</sup> Selva est une des très rares artistes qui savent faire parler le piano, c'est-à-dire nourrir sa sonorité, la colorer, et la varier. Nous avons beaucoup admiré sa verve puissante dans la *Bourrée fantasque* de Chabrier, et sa délicatesse languissante dans la valse *Helvetia*, de M. Vincent d'Indy. L'andante de la *Sonate* pour piano et violon de M. Vreuls est un beau morceau, expressif et d'une noble tenue : M. Vreuls est-il appelé à recueillir une partie de l'héritage du regretté Lekeu ? Nous l'espérons pour ce musicien de grand mérite, dont l'œuvre a été fort bien interprétée par M<sup>lle</sup> Selva et M. Zeitlin, violoniste au son ample et doux. Enfin l'air de Léonore à la fin du 1<sup>er</sup> acte de *Fidelio* a été vaillamment chanté par M<sup>lle</sup> Juliette Lanrezac, qui a su donner beaucoup d'accent à cette musique de flamme.

L. L.

---

### Les Concerts.

CONSERVATOIRE. — Le Concert du 6 décembre, consacré à Berlioz, a eu, il faut le reconnaître, un succès médiocre. Le public n'était certes pas hostile ; mais il s'est montré un peu froid, et sa lassitude fut plus d'une fois visible. Il ne faut incriminer ni l'orchestre, toujours excellent, ni M. Marty, qui par l'aisance, l'autorité, le caractère très personnel de sa direction, m'a rappelé l'admirable Weingartner ; ce sont les œuvres mêmes de Berlioz qui ont provoqué moins d'enthousiasme qu'on n'eût désiré. J'avoue avoir partagé moi-même l'impression du public. L'ouverture de *Rob-Roy*, commencée en 1831, est une œuvre assez brillante, mais une œuvre de jeunesse, un envoi de Rome offrant surtout un intérêt biographique. *Roméo et Juliette* a des pages de très haute valeur : la première scène (*combats et tumulte*), qui, par sa vivacité d'allure, fait songer au début des *Troyens* ; les deux morceaux, ne ressemblant à rien autre, et d'une originalité absolue, sur la reine *Mab* ; la fête chez Capulet... Mais *Roméo et Juliette* est une symphonie mal équilibrée, se réduisant à quelques images qui seraient intercalées dans un beau livre, et le style est inégal. S'il y a des scènes où Berlioz a mis tout son cœur et tout son génie, et qui sont d'une



netteté d'expression saisissante, il y en a d'autres qui ne sont exemptes ni de lourdeur ni de monotonie. Toute la dernière partie, depuis *Roméo au tombeau des Capulets* jusqu'au *Serment de réconciliation*, a paru (sauf le *Réveil de Juliette*, qui est très dramatique) un peu pénible. Il y a aussi dans cette symphonie, à plusieurs reprises, l'intervention fâcheuse du récitant, qui, en venant commenter et apprécier l'action poétique, détruit l'illusion. M<sup>me</sup> Maria Gay (contralto solo) et M. G. de Pommayrac (ténor) dans le Prologue, M. Bartet, dans le rôle du Père Laurence, ont été satisfaisants. — C.

CONCERTS COLONNE. — 29 novembre. — M. Colonne nous est rendu, et le public le salue d'une chaleureuse ovation. La *Symphonie fantastique* et le morceau symphonique de *Rédemption* nous ont permis d'apprécier une fois de plus les qualités de fougue, de puissance et de sensibilité de l'excellent chef d'orchestre. Dans ce dernier morceau, j'ai enfin entendu l'allègre contrepont des violons, qui se joue au-dessus de l'appel grave des trombones :



C'est plaisir de reconnaître, à chaque exécution nouvelle, un nouveau progrès dans la finesse des détails. Quant à la *Symphonie fantastique*, je sais toutes les objections qu'on peut élever contre le « poème symphonique », autrement dit la « musique à programme » ; elles me touchent peu. Je ne vois pas pourquoi la musique se réduirait volontairement aux formes invariables de la symphonie ou de la sonate, et n'essayerait pas de suivre avec plus de liberté les mouvements de l'âme et de la pensée. Cette *Symphonie* est un chef-d'œuvre, et la *Marche au supplice* est peut-être la page la plus vigoureuse, la plus sombre et la plus ramassée, la plus éclatante et la plus saisissante qui ait jamais été écrite. À côté de cela quelles mélodies exquis, d'une tendresse exaltée et douloureuse, brusquement emportée jusqu'à la fureur, puis adoucie, apaisée en larmes et en repentir ! Toute l'âme de Berlioz n'est-elle pas là ? Elle est aussi dans le charmant duo de *Béatrice et Bénédict*, modèle de grâce, où la musique épouse le rythme des paroles avec une précision et une finesse extrêmes ; l'orchestre, très discret, enveloppe ces chants d'une ombre légère et frémissante, jusqu'au moment où deux flûtes, puis deux clarinettes en reprennent le thème, pour conclure sur une pédale de clarinette. Tout cela est d'une écriture aussi ingénieuse que sobre et délicate. M<sup>lles</sup> Jeanne Leclerc et Alice Deville ont chanté simplement, avec sûreté et avec goût.

Je n'ai que peu de mots à dire du *Thème varié* de M. Caetani ; l'auteur n'est plus un inconnu pour le public parisien, puisque M. Chevillard donnait, le 14 décembre 1902, un *Prélude symphonique* signé de son nom (1). Le « thème » qui nous a été offert aujourd'hui n'est pas sans mérite ; mais les variations, malgré le style fugué et les artifices de contrepont vantés par le programme, n'ont d'autre intérêt que celui d'un bon travail d'école. Attendons d'autres œuvres, et félicitons, en attendant, M. Caetani d'avoir fait d'aussi solides études musicales.

(1) Voir le compte rendu dans le numéro correspondant de la *Revue musicale*.



M. Arrigo Serato, dans le *Concerto* pour violon de Beethoven, a beaucoup de sentiment et de délicatesse ; il a aussi une interminable cadence, dont le besoin ne se faisait pas sentir dans une œuvre déjà chargée de traits et de sauts périlleux. Qu'elle serait belle, si l'on en retranchait toutes ces « difficultés », qui ne donnent jamais, quel que soit le talent de l'artiste, que le sentiment de l'effort et d'une lutte pénible avec un instrument rebelle !

LOUIS LALOY.

CONCERTS CHEVILLARD. — 6 décembre. -- Exécution très émue de la *Symphonie* inachevée de Schubert, dont les idées sont dignes de Beethoven par leur force et leur ampleur ; mais une nuance d'émotion plus délicate et moins héroïque, les accents du cor rêveur et de la tendre clarinette, annoncent déjà le romantisme de Weber. L'*Ouverture des Maîtres Chanteurs* est conduite avec une belle sérénité ; ne faudrait-il pas, par endroits, plus de vigueur, voire de pesanteur ? L'art de Wagner, dans les *Maîtres Chanteurs*, est plus proche de Rubens que de Puvis de Chavannes, ne l'oublions pas. M. Fröhlich chante la méditation de Hans Sachs (3<sup>e</sup> acte) avec une précision, une autorité et un sentiment musical remarquables ; mais à lui aussi je demanderais plus de bonhomie et de rondeur en ce rôle de vieux philosophe populaire. Il fait merveille, en revanche, dans l'air de *Paulus* de Mendelssohn, qui a vieilli, malheureusement. Les fragments de *Roméo et Juliette* qui nous ont été donnés sont bien connus aujourd'hui du public parisien. C'est un fort beau tableau que cette tristesse de Roméo, qui grandit avec le bruit même de la fête, et ne se calme que par le retour à la solitude. J'aime moins la scène d'amour ; la phrase des altos se répète vraiment beaucoup ; on finit par s'en lasser, bien qu'elle exprime, avec une rare pénétration, ce que doit être l'amour dans une âme ardente et sombre. Mais le scherzo de la reine Mab nous emmène dans une forêt enchantée, où palpitent des voiles de brouillard, où appels s'élèvent des lointains invisibles, où passent, capricieuses, des formes que nous n'avons pas le temps de saisir. M. Chevillard a rendu très délicatement cette page exquise. La *Symphonie* en *ut* mineur terminait assez malencontreusement un concert qu'elle devait commencer.

L. L.

CONCERTS ROUGE. — Les concerts classiques du mardi, aux Concerts Rouge de la rue de Tournon, remportent déjà tout le succès qu'on en pouvait attendre. En dehors des œuvres du répertoire courant des grands orchestres, une large part est faite dans les programmes aux musiciens trop oubliés aujourd'hui dont l'influence sur l'Art musical a été cependant décisive.

A côté de Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, nous entendrons Rameau, Emmanuel Bach, Boccherini, et ces rapprochements seront un précieux enseignement de l'Histoire de la Musique. — C'est ainsi qu'il nous a été donné récemment d'entendre une très intéressante exécution de la *Symphonie des Adieux*, de Haydn (ainsi nommée parce que dans le finale les musiciens cessaient de jouer et quittaient leur pupitre l'un après l'autre), une exquise sonate de Bach pour piano et flûte, et un quatuor de Beethoven dont l'interprétation fut des plus remarquables. D'ailleurs, les exécutants sont presque tous les premiers prix du Conservatoire ; et l'on connaît le beau talent de leur chef, M. Touche.

SCHOLA CANTORUM. — M<sup>lle</sup> Blanche Selva consacrera une série de concerts à



l'œuvre de piano de J.-S. Bach. Ces concerts auront lieu tous les mardis, à 9 h. du soir, du mois de décembre au mois de mai. L'entreprise est formidable, mais ne dépasse pas les forces d'une artiste si vaillante et si bien douée. Le premier concert a eu lieu mardi dernier 8 décembre, et nous a fait entendre les charmantes *Inventions*, à deux voix, du recueil de 1723, la *Suite française en ré mineur* (1722), deux préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré* (1722), le *Caprice sur l'absence de son frère bien-aimé*, petit poème descriptif où J.-S. Bach fait par manière de jeu ce que son fils Ph.-Emmanuel tentera sérieusement, une *Suite anglaise* (1725), une *Partita* (1731), et la *Toccata et Fugue en mi mineur*. Quelle variété dans ce programme, et avec quelle intelligence et quelle précision fut rendu le caractère différent de chacune de ces œuvres !

CHEZ DUFAYEL. — M. Dufayel, qui a créé, rue Clignancourt, une sorte de Palais des merveilles, a donné, le 29 novembre, devant un auditoire d'élite, un concert extraordinaire, fantastique, où, après avoir fait entendre M<sup>lles</sup> Grandjean, Hatto, MM. Delmas, Noté, Alvarez, Rousselière (Opéra), M<sup>me</sup> Marguerite Carré, MM. Clément et Delvoye (Opéra-Comique), Mounet-Sully, M<sup>lle</sup> Du Minil, de la Comédie Française, etc..., on a tiré une tombola *gratuite* comprenant cent mille francs de prix en espèces pour les employés de la maison, une villa toute meublée, et une multitude de cadeaux. Ce qu'il m'importe de noter ici, c'est qu'avec son personnel d'employés (et d'employés très occupés !), M. Dufayel a créé une harmonie et un orchestre des plus satisfaisants. Je signale simplement ce fait, sans commentaires, aux proviseurs de nos lycées. — T.

FONDATION BEETHOVEN (Société de Quatuors fondée en 1889 par Frédéric Schneklüd et Camille Chevillard). — MM. André Tracol, Pierre Monteux, André Dulaurens, Frédéric Schneklüd, ont joué, le 9 décembre, à la salle Pleyel, le quatuor n° XII (op. 127) et le quatuor n° XIII (op. 130) ; ils joueront, le 16, les quatuors XIV et XV. La première de ces deux séances a eu lieu trop tard pour que nous en rendions compte aujourd'hui ; nous rendrons compte, dans notre prochain numéro, des deux concerts donnés par les excellents artistes.

---

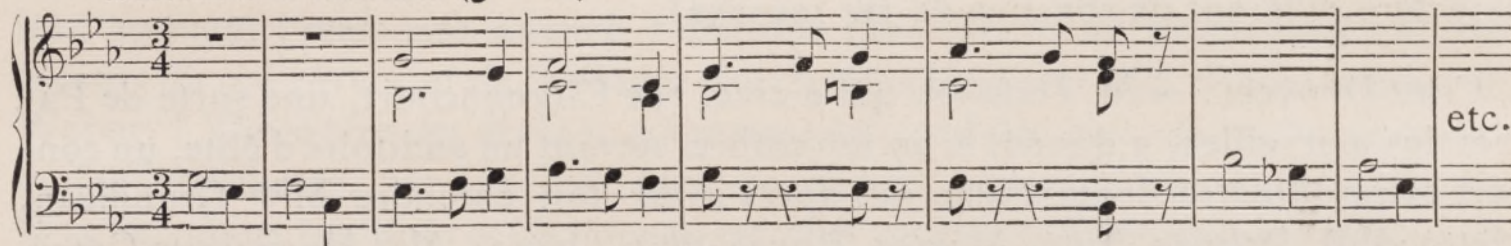


## Publications nouvelles.

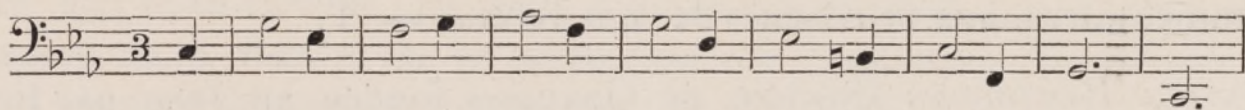
VINCENT D'INDY. — *Choral varié*, pour Saxophone solo et Orchestre (op. 55). Paris, Durand et fils.

L'impression d'excentricité américaine, que donne d'abord la dédicace de cette œuvre à M<sup>me</sup> Elise Hall, présidente de l'Orchestral Club de Boston, se dissipe dès la première page : l'orchestre expose, en canon, un chant simple et grave, un peu triste, de la tristesse des âges anciens.

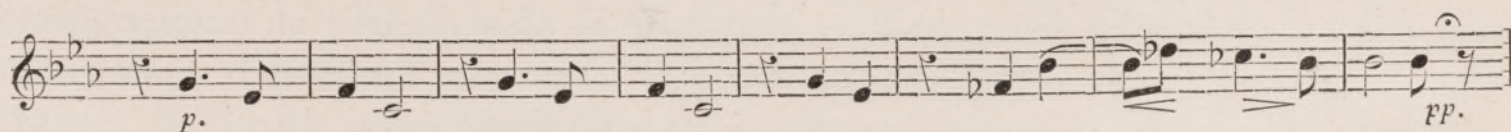
Mouvement de Passacaille (♩ = 66)



Mouvement de Passacaille, est-il dit : on sait que la passacaille est une danse noble, une sorte de défilé rythmé, qui donna naissance à une forme particulière de musique : une basse ferme, obstinée, fait entendre le même motif, enguirlandé, dans les parties supérieures, de mélodies variées. Le chef-d'œuvre du genre est la Passacaille pour orgue de J.-S. Bach :



Mais la nouvelle œuvre de M. d'Indy n'a de la Passacaille que son mouvement ; le motif est beaucoup plus expressif que rythmique. Aussi le maître a-t-il préféré le traiter en Choral varié : c'est là un autre genre ancien, illustré également par Bach, repris par Franck dans les toutes dernières années de sa vie (1). Il présente des difficultés considérables, parce qu'il n'admet qu'une idée principale, celle même du choral, et n'est pas soumis à des règles fixes comme la fugue ou la sonate : on peut donc craindre d'une part la monotonie, d'autre part le décousu ou le mauvais équilibre. Tout dépend de l'intelligence du compositeur et de sa faculté de développement, c'est-à-dire de la richesse harmonieuse des échos qu'une idée musicale éveille en son esprit. Des maîtres d'une inspiration puissante et d'une sincérité profonde, comme J.-S. Bach et Cés. Franck, ont seuls réussi dans le choral varié. M. d'Indy y réussit à son tour, à force de conviction et de noble simplicité. Une très légère modification du rythme lui suffit pour donner plus d'inquiétude au thème, à l'entrée du saxophone :

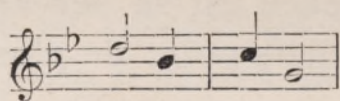


Quelle émotion timide et contenue, et que cette phrase convient bien à l'instrument au timbre voilé, lointain, que l'on sait ! Les deux parties de la phrase se

(1) *Trois Chorals variés pour orgue*. Paris, Durand et fils. Voir à ce sujet l'étude de M. d'Indy sur César Franck parue ici même (n° du 1<sup>er</sup> juillet 1903, p. 301).



superposent ensuite, comme dans l'exposition, la première confiée à l'orchestre, la seconde au saxophone, en un épisode mélancolique et calme. Puis le thème se passionne, monte au ton de la dominante (*sol* mineur), passe par une nouvelle modification rythmique



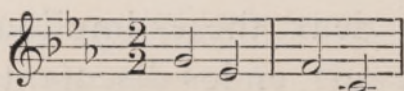
s'affirme énergiquement à l'orchestre, s'alanguit enfin et retombe : seules les basses répètent encore, comme en rêve, la fin de la phrase, et le saxophone rentre alors, pour un contre-chant d'une tristesse rêveuse et tendre :

Saxophone

Basses

*Avec l'octave inférieure*

Mais bientôt le ciel s'éclaire, et, sous de frémissantes broderies des violons et des flûtes, la phrase reparait, un peu étrange, forme indécise qu'on croit voir flotter dans l'air matinal. Elle se précise peu à peu et s'impose enfin, dans le ton primitif et en rythme égal :



C'est le dernier épisode, que termine un rappel, très lent, du rythme primitif, atténué, réduit à deux notes, puis à une seule, un *sol* aigu (*pp.*) du saxophone ; j'imagine que M. d'Indy, qui est un maître incomparable de l'orchestre, a écrit cette note avec plaisir : elle est d'un timbre effacé et pâli, et ne présente d'ailleurs aucune difficulté à cause du *sol* grave qui précède (1). C'est du reste, dans toute l'œuvre, la seule recherche de ce genre ; impossible d'y relever la moindre trace de virtuosité ; partout l'instrument solo garde son caractère expressif, et n'intervient que pour donner à l'ensemble sa teinte particulière de douceur et de mélancolie. C'est un acteur parmi les autres, un acteur principal, mais qui ne sort jamais de son rôle.

Telle est la dernière œuvre de M. d'Indy. Elle est simple et elle est grande. La science n'y intervient que pour conduire avec sûreté le développement, lui donner de justes proportions, et moduler avec aisance et exactitude. La langue harmonique, malgré son accent moderne, est extrêmement claire et précise ; le

(1) On sait que le saxophone possède, à l'égal de la flûte et du hautbois, la faculté d'octavier.



contrepoint sort tout naturellement du thème qu'il commente, et s'unit à lui sans heurt et sans surprise. Tels sont les traits qui caractérisent non seulement la dernière œuvre, mais aussi la dernière manière du maître ; on les retrouve dans la partition de l'*Étranger* qui triomphe en ce moment à l'Opéra : ici comme là, l'émotion est reine et la science est sa servante. La beauté de ces œuvres s'impose ; en outre, je n'en connais point de plus saines et de plus fécondes en hautes leçons.

LOUIS LALOY.

FR. ROUSSEL-DESPIERRES. — *L'Idéal esthétique* (1 vol. chez Alcan, Bibl. de philosophie contemporaine, 2 fr. 50). — Dans une conférence récente, M. Brunetière, préoccupé de certaines misères du temps présent, disait : Les questions sociales sont des questions morales, et les questions morales sont des questions religieuses. Et dans une étude publiée quelques jours auparavant par la *Revue des Deux-Mondes* — étude très éloquente, hautaine, amère, forte jusqu'à la violence, — le puissant écrivain soutenait cette thèse, qu'il n'y a de religion que là où il y a des dogmes précis, étroits, impératifs. D'après M. Brunetière, ce sont donc les dogmes catholiques, — les dogmes seuls, et non pas cet idéalisme sentimental dans lequel on a essayé de les fondre, — qui peuvent améliorer la société présente, apaiser ses conflits douloureux, relever ses veuleries, guérir son individualisme féroce.

M. Fr. Roussel-Despierre, dans son *Idéal esthétique*, se montre très sincèrement préoccupé, lui aussi, de l'intérêt social ; mais le remède qu'il apporte est précisément celui que condamne M. Brunetière. Le point de départ de sa doctrine est « l'irréremédiable décadence des dogmes imposés ». Sans déclamation littéraire, avec un sens philosophique très remarquable et une conviction réfléchie d'apôtre, il veut remplacer les théologies surannées par le culte purement humain de la Beauté, laquelle doit dominer à la fois la morale, l'éducation, la vie pratique et la politique elle-même.

Bien que la seconde de ces deux thèses implique un hommage à l'art que nous servons ici, nous excéderions, en les discutant l'une et l'autre, les modestes limites dans lesquelles doit se renfermer une Revue musicale, et nous nous exposerions sans doute au reproche d'incompétence ; mais nous savons apprécier le talent partout où on le rencontre : après avoir admiré la dialectique passionnée de M. Brunetière qui fait revivre l'éloquence des *Provinciales*, nous avons lu avec le plus vif plaisir le livre où M. Fr. Roussel-Despierre montre une grande générosité de cœur et une rare distinction d'esprit. *L'Idéal esthétique*, où est affirmée l'identité du beau et du bien, et où l'amour est considéré comme le moyen de réaliser le progrès moral, nous a rappelé les plus belles pages des *Lois* et du *Banquet* de Platon. — JULES COMBARIEU.

#### OUVRAGES REÇUS.

ERNEST CHAUSSON, *Le Roi Arthus*, partition pour piano et chant. Paris, Choudens.

MARCEL LABEY. *Sonate* pour piano et violon. Paris, Baudoux.

ÉMILE RATEZ, directeur du Conservatoire de Lille. *Traité élémentaire de Contrepoint et de Fugue*. Paris, A. Leduc.

ÉMILE RATEZ. *Vesontio*, ouverture symphonique. Paris, A. Leduc.



## Lectures musicales.

### L'ENSEIGNEMENT DU CHANT DANS LES LYCÉES

*Au moment où l'on s'occupe de réorganiser l'enseignement du chant dans les lycées de garçons et de jeunes filles, il ne sera sans doute pas sans intérêt de relire les rapports qui furent adressés à M. le Ministre de l'Instruction publique par les maîtres les plus compétents, au sujet de la musique dans les écoles. Voici quelques pages importantes du rapport de M. Bourgault-Ducoudray :*

La musique chorale ne vivant que de « sentiments collectifs », si on veut l'implanter dans un pays, il faut faire naître les occasions d'exprimer des sentiments collectifs. Il ne s'agit point ici de procurer les joies stériles du dilettantisme ou les joies vaniteuses de la virtuosité ; la musique chorale ne peut s'accommoder de la théorie de « l'art pour l'art ».

Il lui faut, pour vivre, des sentiments réels, vivants, palpitants, qui aient besoin de se formuler et de s'épancher en un flot musical. En France, ces occasions n'ont jamais existé, ou du moins, si elles ont existé, c'est à une seule époque, pendant la première Révolution.

En 1792, l'État voulut employer les arts et surtout la musique à exalter des sentiments « réels », comme le fit l'antiquité grecque, comme le fit plus tard, à son exemple, le christianisme naissant, et comme le pratiquent à présent, avec tant de bonheur, les églises protestantes.

A qui me demanderait : Pourquoi l'Allemagne est-elle une nation foncièrement « chorale » ? je répondrais, sans hésiter : Parce qu'elle a eu un « Luther ».

Luther, qui fut non seulement réformateur religieux, mais poète et musicien, aperçut plus clairement que quiconque ce soit, depuis les anciens, la haute destination de l'art. Il comprit que l'art était une force dont il fallait s'emparer et qu'elle rendrait à l'homme d'immenses services s'il parvenait à la diriger.

Luther partit de ce principe, que la prière, pour être efficace, devait être formulée *par tous*, en musique, et, pour cela, il exigea que chaque fidèle devînt musicien.

Luther, en remplaçant le latin par la langue allemande et les hymnes grecs du plain-chant par le choral ou chanson religieuse, créa le chant « omnibus ».

Le choral harmonisé habitua les fidèles au chant en parties, qui, résonnant à l'oreille des jeunes générations et frappant leur âme, devait faire naître des impressions musicales précoces, et fournir à l'enfant le plus jeune de fréquentes occasions de pratiquer la grande musique chorale.

Le chant des psaumes à l'église ne suffisant plus à cet appétit d'art religieux et élevé, les fidèles se réunirent en dehors de l'office pour chanter des oratorios. Sans Luther, qui sait si Séb. Bach et Händel auraient écrit leurs plus belles pages ?

Luther a donc créé, avec un succès inouï, des occasions pour ses coreligionnaires d'exprimer le sentiment collectif religieux ; en même temps qu'il rendait l'utilité de la musique évidente en l'appliquant à un but élevé et civilisateur, il renseignait l'Allemagne, une fois pour toutes, sur la fonction et la vertu du « grand art », et lui en inculquait à jamais l'amour et le respect.

De cette notion claire et universellement consentie, que l'art n'est pas un luxe, mais un « soleil de vérité », il est résulté cette double conséquence qu'en Alle-



magne, les grands philosophes, les grands artistes, les poètes et les musiciens ont eu de l'action, non pas seulement, comme en France, sur une portion restreinte, mais sur l'ensemble de la nation ; que leur portée, par cela même qu'elle était plus générale, a été moins soumise que chez nous aux caprices de la mode, et parce qu'elle était plus profonde, a été plus durable.

En Allemagne, grâce à Luther, l'art dans son acception élevée est réputé « chose sainte ».

Il n'en est pas de même en France. C'est un aphorisme assez accrédité chez nous, qu'en fait de musique « le bon Dieu ne vaut pas le diable ».

En France, depuis deux cent cinquante ans, l'art s'est manifesté surtout au théâtre, et il y eut, dès avant cette époque, rupture complète entre le théâtre et l'Église. Tandis que la musique dramatique s'épanouissait librement dans l'expression des sentiments passionnés, humains et mondains, l'Église catholique, peut-être par haine du protestantisme, avait perdu la trace de la mission éducatrice de l'art.

Luther, très artiste, avait su organiser et diriger cette force ; l'Église catholique se contenta de la craindre.

Tandis que Luther faisait de tous les fidèles autant de porte-voix de son idée, l'Église catholique, ne voulant pas faire coopérer activement les fidèles à la prière, conservait des musiciens salariés (1).

Tandis que l'idée protestante créait un art nouveau, celui qui est fondé sur le sentiment réel exprimé directement par tous ceux qui le sentent, le catholicisme conservait dans ses temples le régime et le principe du théâtre, où l'assemblée, condamnée à un rôle passif, se contente d'écouter « l'acteur ».

Cette subordination de l'Église au théâtre dans la pratique de l'art et son impuissance à créer un art « éducateur » sont cause que l'Église éprouve toujours un certain malaise en se servant de la musique ; d'un côté, elle ne peut pas s'en passer ; de l'autre, elle paraît redouter de la voir se développer chez elle et y prendre trop racine, à peu près comme un homme qui se demanderait s'il ne vaut pas mieux renoncer à se chauffer et à faire cuire des aliments que de s'exposer au danger du feu. Non seulement l'Église catholique n'a rien fait pour organiser la prière collective chantée, mais, lorsqu'une association libre, née sous un mobile purement artistique, a frappé à sa porte pour se produire dans un milieu approprié au caractère de certaines œuvres vraiment religieuses, l'Église l'a constamment et énergiquement repoussée.

En Angleterre, la musique chorale est née de toutes pièces du génie d'un homme. Si, dans ce pays, cette forme de l'art présente un développement opulent (ce que beaucoup de personnes ignorent encore en France), cela vient de ce que Händel a tiré de son cerveau, par amour de l'Angleterre, le type de l'œuvre d'art qui convenait le mieux à sa foi religieuse et à son tempérament national. Aussi les sociétés d'amateurs des deux sexes, innombrables de l'autre côté du détroit, exécutent-elles, neuf fois sur dix, de la musique de Händel. Il

(1) Cette affirmation de M. Bourgault-Ducoudray est parfaitement exacte. Sans doute, l'Église catholique veut, en *principe*, que tous les fidèles prennent part au chant sacré ; le plain-chant a même été constitué pour cela. Mais, en fait, ce qui règne dans la plupart des églises, — on s'en aperçoit à Paris plus encore que partout ailleurs, — c'est l'individualisme musical et la virtuosité profane.



ne faut pas oublier que Händel, qui fut un musicien de génie, était aussi un fils de Luther.

Si j'insiste, Monsieur le Ministre, sur les raisons extra-musicales qui font fleurir la musique chorale à l'étranger, c'est que vous m'avez témoigné le désir d'avoir des renseignements sur ce point ; je le fais aussi pour montrer que leur influence est telle, qu'elles créent la musique chorale sans moyens pédagogiques, tandis que les moyens pédagogiques seuls seraient impuissants à la créer.

En Angleterre, les moyens pédagogiques sont peu avancés, et la musique chorale est florissante ; on y voit fréquemment des milliers de choristes, des deux sexes et de toutes les classes, venir spontanément des quatre coins du royaume pour organiser des exécutions colossales en l'honneur de Händel.

Chez les Allemands (la nation la plus musicale de l'Europe), bien que l'enseignement de la musique soit obligatoire, les moyens dont on se sert pour l'enseigner ne paraissent pas être organisés avec cette perfection qu'on remarque dans certaines autres branches de l'éducation, par exemple dans celle de l'instruction militaire. Mais en Allemagne on ne se contente pas de dire, comme chez nous : « Je ne suis pas musicien, mais j'adore la musique ! » on aime la musique, et on le prouve en étant musicien.

En France, malheureusement, la culture artistique est trop superficielle ; l'art est trop un objet de luxe ; il en est de lui comme d'une denrée qui varie suivant les bourses ; il y a un art pour les riches, et un art pour les pauvres.

Les orphéonistes, qui chantent, ne consomment pas la même musique que les bourgeois qui jouent du piano.

Nos orphéons et nos fanfares (qui ont du bon cependant) n'ont jamais popularisé que de la musique de troisième ordre. Ces institutions ne sont pas considérées comme faisant partie du « monde musical ».

Ce n'est pas pour accentuer et aggraver les catégories que l'art existe ! Le but du grand art est de faire « l'unité » dans le cœur d'une nation. Aussi, Monsieur le Ministre, le bienfait de la réforme dont vous voulez doter la France serait incomplet, si, en rendant la musique obligatoire dans l'enseignement primaire, vous ne la rendiez en même temps obligatoire dans l'enseignement *secondaire*.

De même qu'il n'y a qu'un soleil pour le pauvre et pour le riche, il faut qu'il n'y ait qu'une seule vérité et qu'un seul art ! S'il y a des sentiments qui doivent être communs à toutes les classes, l'art qui seul peut les exprimer doit être pratiqué dans toutes les classes ; ainsi l'union naîtra non seulement de la communauté des sentiments ressentis, mais de la communauté des sentiments manifestés ; or rien n'exalte et ne vivifie un sentiment dans nos cœurs comme de l'entendre exprimer autour de nous par ceux qui le partagent.

Mais vous auriez organisé avec la plus complète perfection l'instruction musicale dans les deux enseignements primaire et secondaire, que cela ne suffirait pas.

L'engin pédagogique le plus formidable n'aboutirait qu'à un résultat superficiel, c'est-à-dire à un « déboire », sans la coexistence d'un besoin moral : celui d'exprimer des sentiments collectifs. Donc ce qui est plus important que tout le reste, c'est de faire naître pour tous les occasions de sentir la volupté du sentiment collectif exprimé musicalement. On obtiendra ce résultat pour l'enfant



au moyen de chants ayant un rapport direct avec les matières du programme d'enseignement.

Il y a dans l'étude de la nature, de l'histoire, des droits et des devoirs de l'homme et du citoyen, des faits et des idées capables d'inspirer l'enthousiasme, l'ivresse, et qui par conséquent « appellent » la musique, cette forme brûlante du sentiment.

Pourquoi ne ferait-on pas chanter aux enfants des hymnes en l'honneur des grands hommes dont ils apprennent l'histoire, quand ces grands hommes, en réalisant par un certain côté l'idéal, ont été en même temps de grands serveurs de l'humanité : Socrate, Galilée, Gutenberg ; ou de la patrie : Vercingétorix, Roland, Jeanne d'Arc ?

La musique fournira les moyens de passionner les élèves pour l'étude du passé de la patrie ; il faut que chaque phase de son développement historique cause une vibration et un frémissement sacré dans ces jeunes poitrines.

Les jeunes filles, en célébrant certaines femmes célèbres, se graveront bien plus profondément dans le cœur les exemples d'héroïsme et de dévouement, de sagesse, de vertu, de science, qu'elles ont donnés.

Jusqu'à présent la musique a été un joujou ; elle n'a servi à rien de sérieux. De là, le mépris (bien injuste, d'ailleurs) que beaucoup de gens lui témoignent ; l'évidence de son utilité éclatera dans l'éducation, si elle a pour destination d'exprimer des sentiments « réels », si elle sert à « faire porter » la vérité.

Faites naître aussi des occasions de chanter pour l'adulte !

Il faut créer des orphéons de femmes, comme sanction à l'éducation musicale que recevront les filles, comme moyen *sine quo non* de l'exécution des grandes œuvres chorales, pour introduire l'unité des aspirations et des croyances chez les deux sexes, pour préparer à l'enfant cet agent d'éducation antérieur à la salle d'asile, qu'il trouvera dans une mère musicienne.

Les sociétés orphéoniques actuelles ne comptent que des voix d'hommes ; leur mobile est le « concours », et non l'exécution de belles œuvres, que leur esprit et leur composition exclusivement masculine les rendent d'ailleurs impuissantes à interpréter. Il faudrait des sociétés mixtes d'hommes et de femmes, instruites, et nombreuses, pour populariser les grandes œuvres de la musique chorale. Dans notre pays, le rôle de l'État devrait être d'encourager de toutes ses forces ces sociétés, en leur facilitant l'achat de la musique, en leur assurant gratuitement des salles de réunion, peut-être en accordant à leurs membres, après un certain temps de service, des privilèges et des immunités.

Ces encouragements devraient être généraux ; ils ne devraient, en aucune manière, entraver l'indépendance des sociétés, en créant un lien administratif : la vie du chant choral, c'est la liberté !

Ce que pourrait encore l'État, ce serait de multiplier les occasions où ces sociétés se produiraient en affirmant, pour la plus grande joie de la vie commune, l'intensité des sentiments collectifs.

Jusqu'ici la musique de « circonstance » a été traitée avec le dernier dédain. Elle ne peut être intéressante que si elle est rigoureusement en « situation » et formule des sentiments réels. Or, un sentiment collectif intense ne peut se manifester librement que dans un État libre.



## Notes bibliographiques

## L'ŒUVRE DE M. VINCENT D'INDY

N <sup>o</sup> D'OP.	TITRES DES ŒUVRES	DATE DE COMPO- SITION	1 <sup>re</sup> EXÉCUTION	ÉDITEURS
1	<i>3 Romances sans paroles</i> pour piano. . . . .	1870		Schott.
2	<i>La Chanson des Aventuriers de la Mer</i> (V. Hugo), baryton et chœur. . . . .	1870		Schott.
3	<i>Attente</i> (V. Hugo), mélodie. . . . .	1872-76		Hamellet
4	<i>Madrigal</i> (R. de Bonnières), mélodie. . . . .	1872-76		Hamellet
5	<i>Jean Hunyade</i> , symphonie en 3 parties pour or- chestre. . . . .	1874-75	Société nation. 1876	
6	<i>Ouverture pour Antoine et Cléopâtre</i> , d'après Shakspeare, orchestre. . . . .	1876	Conc. Pasdeloup 1877	
7	<i>Quatuor</i> pour piano, violon, alto et violoncelle, en 3 parties. . . . .	1878-88	Société nation. 1879	Durand
8	<i>La Forêt enchantée</i> , ballade-symphonie d'après Uhland, orchestre. . . . .	1878	Conc. Pasdeloup 1878	Heugel
9	<i>Petite Sonate</i> pour piano, en 4 parties. . . . .	1880		Hamellet
10	<i>Plainte de Thécia</i> (R. de Bonnières), mélodie. . .	1880		Hamellet
11	<i>La Chevauchée du Cid</i> (R. de Bonnières), scène pour baryton, chœur et orchestre. . . . .	1879	Conc. Colonne 1883	Hamellet
12	<i>Wallenstein</i> , trilogie pour orchestre, d'après Schiller. . . . .	1873-81	Conc. Lamoureux 1888	Durand
13	<i>Clair de lune</i> (V. Hugo), étude dramatique pour soprano et orchestre. . . . .	1872-89	Société nation. 1881	Hamellet
14	<i>Attendez-moi sous l'orme</i> , opéra comique en 1 acte, d'après Regnard (R. de Bonnières). . . . .	1876-82	Opéra-Comique 1882	Enoch.
15	<i>Poème des montagnes</i> , pour piano, en 3 parties. .	1881	Société nation. 1886	Hamellet
16	<i>4 pièces pour piano</i> . . . . .	1882		Hamellet
17	<i>Helvetia</i> , 3 valse pour piano. . . . .	1882		Hamellet
18	<i>Le Chant de la Cloche</i> (1), légende dramatique en 1 prologue et 7 tableaux pour soli, double chœur et orchestre (V. d'Indy). . . . .	1879-83	Conc. Lamoureux 1886	Hamellet
19	<i>Lied</i> , pour violoncelle et orchestre. . . . .	1884	Société nation. 1885	Hamellet
20	<i>L'Amour et le Crâne</i> (Baudelaire), mélodie. . .	1884		Schott.
21	<i>Sauge fleurie</i> , légende pour orchestre, d'après R. de Bonnières. . . . .	1884	Conc. Lamoureux 1885	Hamellet
22	<i>Cantate Domino</i> , cantique à 3 voix avec orgue. .	1885		Durand
23	<i>Sainte Marie Magdeleine</i> , cantate en 2 parties pour soprano, chœur de femmes, piano et harmonium. . . . . .	1885		Durand
24	<i>Suite en ré</i> , pour trompette, 2 flûtes et instruments à cordes, en 5 parties. . . . .	1886		Hamellet
25	<i>Symphonie</i> pour orchestre et piano, sur un chant montagnard français, en 3 parties. . . . .	1886	Conc. Lamoureux 1887	Hamellet
26	<i>Nocturne</i> pour piano. . . . .	1886		Hamellet
27	<i>Promenade</i> , pièce pour piano. . . . .	1887		Hamellet
28	<i>Sérénade et valse</i> pour petit orchestre. . . . .	1887		Hamellet
29	<i>Trio</i> pour piano, clarinette et violoncelle, en 4 parties. . . . .	1887	Société nation. 1888	Hamellet
30	<i>Schumanniana</i> , trois pièces pour piano. . . . .	1887		Hamellet
31	<i>Fantaisie</i> pour orchestre et hautbois principal, sur des thèmes populaires français. . . . .	1888	Conc. Lamoureux 1889	Durand
32	<i>Sur la mer</i> , chœur pour voix de femmes avec piano.	1888		Hamellet
33	<i>Tableaux de voyage</i> , 13 pièces pour piano. . .	1889	Société nation. 1890	Leduc
34	<i>Karadec</i> , musique de scène pour un drame d'A. Alexandre. . . . .	1890		Heugel

(1) Œuvre couronnée au Concours de la Ville de Paris de 1885,



N° D'OP.	TITRES DES ŒUVRES	DATE DE COMPO- SITION	1 <sup>re</sup> EXÉCUTION	ÉDITEURS
35	1 <sup>er</sup> <i>Quatuor en ré</i> pour 2 violons, alto et violoncelle, en 4 parties. . . . .	1890	Conc. des XX 1891	Hamelle
36	<i>Tableaux de voyage</i> , suite pour orchestre, en 6 parties. . . . .	1891	Conc. d'Angers 1891	
37	<i>Pour l'inauguration d'une Statue</i> , cantate pour orchestre, baryton et chœur. . . . .	1893	Valence 1893	
38	<i>Prélude et petit canon</i> pour orgue. . . . .	1893		Durand
39	<i>L'Art et le Peuple</i> (V. Hugo), chœur à 4 voix d'hommes. . . . .	1894	Lyon 1894	Hamelle
40	<i>Fervaal</i> , action dramatique en 3 actes et 1 prologue (V. d'Indy). . . . .	1889-95	Bruxelles 1897	Durand
41	<i>Deus Israel</i> , motet en 2 parties, a cappella. . . . .	1896		Schola Cant.
42	<i>Istar</i> , variations symphoniques pour orchestre. . . . .	1896	Conc. Ysaye 1897	Durand
43	<i>Lied maritime</i> (V. d'Indy), mélodie. . . . .	1896		Bellon
44	<i>Ode à Valence</i> (Genest), couplets pour soprano et chœur. . . . .	1897	Valence 1897	
45	2 <sup>e</sup> <i>Quatuor en mi</i> pour 2 violons, alto et violoncelle, en 4 parties. . . . .	1897	Société nation. 1898	Durand
46	<i>Les Noces d'or du Sacerdoce</i> (Delaporte), cantique. . . . .	1898		Schola Cant.
47	<i>Médée</i> , prélude, entr'actes et musique de scène pour le drame de Mendès. . . . .	1898	Th. Sarah Bern. 1898	Durand
48	<i>La Première Dent</i> (de la Laurencie), berceuse enfantine. . . . .	1898		Durand
49	<i>Sancta Maria, succurre miseris</i> , petit motet à 2 voix. . . . .	1898		
50	<i>Chanson et danses</i> pour instruments à vent, en 2 parties. . . . .	1898	Soc. inst. à vent 1899	Durand
51	<i>Vêpres du Commun d'un martyr</i> , 8 antiennes pour orgue. . . . .	1899		Schola Cant.
52	90 <i>Chansons populaires du Vivarais</i> , harmonisées. . . . .	1900		Durand
53	<i>L'Etranger</i> , action musicale en 2 actes (V. d'Indy). . . . .	1898-1901	Bruxelles 1903	Durand
54	<i>Marche du 76<sup>e</sup> régiment d'infanterie</i> , pour orchestre militaire. . . . .	1903		Durand
55	<i>Choral varié</i> pour saxophone et orchestre. . . . .	1903		Durand
56	<i>Mirage</i> (P. Gravallo), mélodie. . . . .	1903		Hamelle
57	2 <sup>e</sup> <i>Symphonie</i> pour orchestre, en 4 parties. . . . .	1902-03		Durand

## Correspondance

Nous recevons la lettre suivante que nous nous empressons de publier, avec les quelques réflexions qu'elle nous suggère.

Paris, le 4 décembre 1903.

MONSIEUR,

La *Revue musicale* me fait l'honneur de consacrer une page de son dernier numéro à la discussion d'une courte phrase, écrite par moi dans une lettre en réponse à un entrefilet paru dans le numéro du 15 novembre. J'ose donc croire que vous voudrez bien insérer dans le prochain cette réfutation à quelques allégations contenues dans l'article de votre collaborateur L. L. et qui semblent me viser particulièrement.

Votre collaborateur, qui part en guerre contre « les erreurs qui devraient être interdites à un historien », devrait lire avec plus d'attention les articles qu'il attaque et exécute d'une plume aussi légère que rapide. La phrase litigieuse, celle qu'il regrette dans mon article, n'a pourtant rien qui puisse alarmer sa science timorée. J'ai dit et je le répète : « *Au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, l'art musical existait à peine.* » Où donc est l'erreur grave contenue dans ces quelques mots ? Ai-je nié l'existence de l'art musical avant le xv<sup>e</sup> siècle ? Non ; bien au contraire, j'affirme cette existence : seulement je déclare en même temps qu'il était dans un état plutôt embryonnaire, ce qui a toujours été reconnu comme l'exacte vérité. Or, si M. L. L. avant lu l'*Introduction* de mon étude sur l'*Ecole contrapuntique flamande* (*Courrier musical*, n° du 15 octobre, p. 262, 1<sup>re</sup> colonne), il aurait



vu que je combats la croyance propagée par les beaux vers de Victor Hugo et A. de Musset, croyance partagée à leur époque, à savoir que la musique vient d'Italie et qu'elle date du xvi<sup>e</sup> siècle; je donne, au contraire, à l'art musical des origines beaucoup plus lointaines. Mon honorable contradicteur, n'ayant pas lu cette *Introduction*, me range, un peu rapidement, dans la catégorie « des profanes qui ignorent la longue période qui a précédé Dunstaple, Dufay et Binchois ». Que M. L. L. ne se tourmente pas à ce sujet : il n'est pas le seul, grâce à Dieu ! à connaître cette période. Mais supposons, si vous voulez, que j'ignore cette époque dans ses détails, ou encore que je ne la possède pas aussi bien que M. L. L., et reprenons ma phrase : *l'art musical existait à peine*. Par elle seule, cette affirmation tend à prouver que si je ne connais point parfaitement la période du xiii<sup>e</sup> et du xiv<sup>e</sup> siècle, du moins je ne l'ignore pas tout à fait.

Au fond, M. L. L. me donne raison sans le vouloir probablement, grâce aux exemples cités par M. de Coussemaker dans *l'Art harmonique au xii<sup>e</sup> et au xiii<sup>e</sup> siècle*, la *Messe* publiée par lui d'après le manuscrit de Montpellier. Que l'on compare ces essais embryonnaires d'harmonie avec des œuvres de Okeghem, Josquin, Brumel, Pierre de la Rue, etc., et il sera facile de voir quand l'art musical commençait à se manifester et quand il existait réellement. Ses progrès au xvi<sup>e</sup> siècle sont considérables : or, c'est tout ce que ma courte phrase contenait en substance ; je ne comprends donc pas les regrets qu'elle a fait naître chez mon honorable contradicteur...

Veillez agréer, etc.

F. DE MÉNIL.

Il résulte de tout cela que M. de Ménil accorde bien une sorte d'existence embryonnaire et fantomatique à l'art musical avant le xv<sup>e</sup> siècle. Mais *l'existence réelle* ne daterait que de cette époque ; et il se fonde, pour justifier cette opinion, sur la rudesse et la barbarie du contrepont au xii<sup>e</sup> et au xiii<sup>e</sup> siècle. Nous répondrons en premier lieu que notre sentiment musical moderne n'est pas juge souverain, et qu'un art existe dès qu'il a ses règles et ses genres, quoi qu'en pensent nos oreilles. Il y a un art musical du haut moyen âge, qui nous est assez étranger aujourd'hui, comme il y a un art musical chinois, qui nous est totalement intelligible. En second lieu, nous croyons, pour notre part, qu'on a beaucoup exagéré les imperfections de cette harmonie primitive ; et le canon du coucou, que nous donnerons prochainement, est vraiment un morceau aussi agréable que savant ; or il date du xiii<sup>e</sup> siècle ! Quant à la science de M. de Ménil, nous ne l'avons jamais mise en doute ; et si nous avons cru devoir relever dans son article une assertion un peu risquée, c'est qu'elle nous surprenait de sa part : nous regrettons de la trouver dans une étude d'ailleurs remplie de faits et d'idées justes sur l'art du xv<sup>e</sup> siècle.

L. L.

### Concours de musique.

Nous rappelons à nos lecteurs que le délai accordé pour les concours dont nous avons donné le détail et les sujets dans notre numéro du 15 octobre s'étend jusqu'au 1<sup>er</sup> février 1904 :

*Composition musicale* (danse pour piano à cinq temps), prix offert, 500 fr. ; *harmonie* (200 fr.), *histoire musicale* (id.), etc...

La *Revue musicale* accuse réception de leur envoi aux auteurs dont les travaux portent les devises suivantes :

*Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage. — Musica me juvat. — Macht er den Meistern bang, gar Wohl gefiel er doch Hans Sachsen. — J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris. — Harmonie. — Odi profanum vulgus. — Con spirito. — Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement. — Il faut qu'on s'entr'aide.*



— *La musique est un exercice inconscient d'arithmétique (Leibnitz). — Sunt bona, sunt quædam mediocria, sunt mala plura. — Hâtez-vous lentement.*

**Congrès international d'Histoire de la Musique** tenu à Paris à la bibliothèque de l'Opéra, du 23 au 29 juillet 1900 : *Documents, Mémoires* lus au Congrès, *Vœux*, etc. Fort et beau volume imprimé par les Bénédictins, à Solesmes, et qui, avec un très grand nombre de planches relatives à l'histoire de la musique et de la notation, contient les mémoires suivants :

1° (*Musique grecque*) : mémoires de MM. E. Ruelle, E. Poirée, Th. Reinach, L. Laloy, J. Tiersot, Mgr B. Grassi-Landi ;

2° (*Musique byzantine*) : mémoires du R. P. Thibaut, de dom Hugues Gaïsser ;

3° (*Musique du moyen âge*) : mémoires du MM. G. Houdard, dom H. Gaïsser, Mgr B. Grassi-Landi, Liborio Sacchetti, Pierre Aubry, Michel Brenet ;

4° (*Musique moderne*) : mémoires de MM. Camille Saint-Saëns, Bourgault-Ducoudray, Meerens, Ilmari Krohn, G. Humbert, Adolf Lindgren, J. Carillo, Chilesotti, Shedlock, R. Rolland, J. Combarieu, M<sup>lle</sup> Parent, etc., etc.

Prix de l'ouvrage (port compris) : 10 fr. (au lieu de 15), aux bureaux de la *Revue musicale*.

---

Dans ses prochains numéros, la *Revue musicale* terminera la publication des Souvenirs inédits de Chopin et continuera la série de portraits et d'études sur les Contemporains, les Maîtres et les Artistes d'autrefois, ainsi que les Exercices d'Harmonie et de Contrepoint, si appréciés de nos lecteurs. Elle publiera des Lettres inédites de Fr. Liszt à Alfred Jaell, une étude de M. Constant Pierre sur les Chansons de la période révolutionnaire, des Textes musicaux du moyen âge, accompagnés d'études, de M. P. Aubry, et d'un exposé critique de la « Notation proportionnelle », des Chansons populaires russes, recueillies et traduites par M. C. Zakone, des Noël provençaux, harmonisés par M. E. Gueydon, et enfin des articles de ses collaborateurs nouveaux : MM. Cl. Debussy, P. Landormy, L. de la Laurencie, Dr Lombard, O. Maus, H. de la Ville de Mirmont, etc. Enfin notre Supplément musical donnera, outre des œuvres anciennes soigneusement transcrites d'après les documents originaux, des compositions modernes choisies parmi les plus dignes de figurer dans cette Anthologie des Maîtres Musiciens.

La Table des Matières de l'année écoulée sera encartée dans notre numéro du 1<sup>er</sup> janvier 1904.

---

Le Gérant : A. REBECQ.